Doina Ruști

Bacalaureat 2001

Pregătire rapidă la limba și literatura română

CEA MAI VÂNDUTĂ CARTE PENTRU BACALAUREAT

CARTEA ELEVULUI

HUMANITAS EDUCATIONAL

DOINA RUȘTI

2001 BACALAUREAT

SUBIECTE PENTRU PROBA ORALĂ

LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

pregătire rapidă

EDIȚIA A IV-A
în conformitate cu programa de bacalaureat
pentru anul
2001

HUMANITAS
EDUCAȚIONAL

Scanned with OKEN Scanner

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale
RUŞTI, DOINA
Bacalaureat 2001: pregătire rapidă la limba şi literatura română / Doina Ruşti — Bucureşti, Humanitas Educaţional, 2000
176 p.; 24 cm. — (Cărţile elevului)
Bibliografie
Index
ISBN 973-8144-30-2

821.135.1.09(075.35)(076.2)

Redactor IOANA NICOLAIE
Machetă FLORIAN SĂPUNĂRESCU
Paginare MIHAELA BRAŞOVEANU
Coperta DINU DUMBRĂVICIAN
RADU ZAHARESCU

© HUMANITAS EDUCAŢIONAL, Bucureşti, 2000
Piaţa Presei Libere 1, sector 1, 79734, Bucureşti
Telefon: 012225110 Fax: 012243632
e-mail: educ@agora.humanitas.ro

ISBN: 973-8144-30-2

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Câteva îndrumări pentru cititor 5
Programa pentru examenul de bacalaureat 7

I. LITERATURĂ

Proza şi dramaturgia

1. Costache Negruzzi — *Alexandru Lăpuşneanul* 13
2. Ion Creangă — *Amintiri din copilărie; Povestea lui Harap-Alb* . . . 17
3. I.L. Caragiale — *În vreme de război; O scrisoare pierdută* 27
4. Ioan Slavici — *Moara cu noroc* 36
5. B.P. Hasdeu — *Răzvan şi Vidra* 42
6. Mihail Sadoveanu — *Baltagul; Fraţii Jderi* 46
7. Liviu Rebreanu — *Ion; Pădurea spânzuraţilor* 52
8. Camil Petrescu — *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* 61
9. Hortensia Papadat-Bengescu — *Concert din muzică de Bach* . . . 64
10. George Călinescu — *Enigma Otiliei* 67
11. Mircea Eliade — *La ţigănci* 75
12. Vasile Voiculescu — *Lostriţa* 85
13. Marin Preda — *Moromeţii* I, II 86
14. Marin Sorescu — *Iona* 94

Poezia

15. Balada (*Miorița*) 97
16. Vasile Alecsandri — *Pasteluri* (*Miezul iernei; Malul Siretului; Balta*) 102
17. Mihai Eminescu — *Sara pe deal; Revedere; Luceafărul; Scrisoarea I; Glossă; Odă (în metru antic)* 104
18. Al. Macedonski — *Noaptea de decemvrie; Rondelul rozelor de august* 117
19. Octavian Goga — *Rugăciune* 121
20. George Bacovia — *Plumb; Lacustră* 122
21. Lucian Blaga — *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii; Paradis în destrămare* 126

Scanned with OKEN Scanner

22. Tudor Arghezi — *Testament; Psalmii* 130
23. Ion Barbu — *Riga Crypto şi lapona Enigel* 135
24. Vasile Voiculescu — *În grădina Ghetsemani; Sonetul CLXXXIII* . . 138
25. Nichita Stănescu — *Leoaică tânără iubirea; În dulcele stil clasic* 142

II. TEME DE ORIENTARE CULTURALĂ

26. Romantismul — Estetica; Introducere la **Dacia literară** 147
27. **Junimea** şi **Convorbiri literare**. Titu Maiorescu (principii estetice) 150
28. Simbolismul — Estetica; teme şi motive poetice 152
29. Modernism şi tradiţionalism în perioada interbelică — ideologii literare; elemente de estetică 155

III. LIMBA ROMÂNĂ (pentru toate profilurile)

30. Originea şi dezvoltarea limbii române 159
31. Stilurile limbii române 163
32. Probleme legate de exprimarea corectă 167

INDEXUL **conceptelor operaţionale** 169

Anexă

SUBIECTE NOU INTRODUSE ÎN PROGRAMĂ 171

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Câteva îndrumări pentru cititor

La examenul de bacalaureat, se poate lua o notă frumoasă la proba orală de literatură română. Candidatul trebuie să trateze două subiecte, într-un timp limitat (10–15 minute) şi să-i convingă pe profesorii din comisie că a parcurs materia cu seriozitate. Fiecare bilet de examen conţine două subiecte de analiză literară, de dificultate diferită (unul mai greu, altul mai uşor, unul care cere mai multă informaţie, altul care necesită o prezentare mai restrânsă), precum şi explicarea unei noţiuni de teorie a literaturii (un *concept operaţional*). Toate subiectele sunt obligatorii. Un bilet de examen poate conţine trei subiecte de genul:

1. Caracterizaţi personajul titular din romanul *Ion* de Liviu Rebreanu.
2. Enumeraţi şi explicaţi trei trăsături ale stilului jurnalistic.
3. Ce se înţelege prin *parnasianism*?

În general, pe un un bilet sunt cuprinse probleme legate de două opere diferite ca gen literar (un roman şi un text liric); prezentarea unei idei din critica literară studiată şi o caracterizare de personaj; de expus deznodământul unei comedii şi de comentat câteva versuri (transcrise pe bilet, sau indicate vag, în genul: *comentaţi primele strofe din poezia **Oltul** de O. Goga*).

Ministerul Educaţiei Naţionale propune anul acesta o programă uşor diferită de cea de anul trecut, dar cu numeroase precizări utile pentru pregătirea elevului. Este de reţinut faptul că se acordă mai multă importanţă problemelor teoretice şi capacităţilor de analiză textuală.

În cartea de faţă, am conceput subiectele urmărind programa actuală, adică ordinea cronologică a operelor studiate, structurate anul acesta în trei mari sectoare (literatura, teme de orientare culturală, limba română). Am menţinut sistemul prezentării subiectului unei opere, pentru a reaminti candidatului conţinutul unor scrieri citite cu mult timp în urmă.

Am creat aici un model de tratare a subiectului, în două variante: una succintă, prin notarea ideilor esenţiale, pentru elevii care vor să facă o rapidă recapitulare a cunoştinţelor, şi alta dezvoltată, pentru acei elevi care fie că nu ştiu să-şi organizeze cunoştinţele, fie că nu sunt *inspiraţi*, în această perioadă de tensiune intelectuală.

Multe dintre subiectele tratate aici sunt posibile şi pentru proba scrisă (M. Eliade, Marin Preda, Rebreanu, Arghezi etc), de aceea le-am tratat cu mai multe amănunte, într-o variantă amplă. Am ţinut cont şi de elevii care au de susţinut un examen de literatură română la facultate şi, deşi aici nu este cuprinsă decât materia pentru bacalaureat, am insistat pe acea informaţie esenţială pentru orice tip de examen.

Acolo unde subiectul pretinde o abordare stilistică a textului, am reamintit în treacăt, de multe ori între paranteze, noțiunile de teoria literaturii, studiate în primul an de liceu și le-am explicat apoi, în încheierea subiectului, alcătuind astfel un fel de dicționar al **conceptelor operaționale** cerute de programă; de asemenea, la fiecare concept explicat am subliniat informația minimală. Indexul de la sfârșitul volumului vă ajută să găsiți pagina la care sunt explicate.

De asemenea, am înglobat în tratarea fiecărui subiect și bibliografia critică prevăzută de programă.

Sper ca această carte să vă fie de folos.

DOINA RUȘTI

NU UITAȚI!

- Biletul cu subiectele de examen pentru proba orală poate fi schimbat, dar aceasta înseamnă pierderea a DOUĂ puncte din nota finală.
- Timpul de gândire acordat fiecărui candidat înainte de a prezenta subiectele în fața comisiei este de 15 minute.
- Biletul de examen nu rămîne asupra candidatului în timp ce răspunde (conținutul lui trebuie neapărat copiat pe ciornă).
- Ciorna SEMNATĂ se predă profesorilor examinatori imediat după răspuns.
- Nota obținută vi se trece în fișa individuală, după ce prezentați subiectul; nu aveți drept de contestație pentru oral.
- Proba orală a examenului de bacalaureat are caracter public; familia sau prietenii pot asista în timp ce răspundeți.

Scanned with OKEN Scanner

PROGRAMA
PENTRU EXAMENUL DE BACALAUREAT
EMISĂ DE MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
PENTRU URMĂTORII TREI ANI

Scanned with OKEN Scanner

I. OBIECTIVE DE EVALUARE:

A. Candidații la examenul de bacalaureat trebuie să cunoască, să identifice, să exemplifice, să explice, să argumenteze: trăsăturile caracteristice ale stilurilor funcționale ale limbii române, apartenența unui text la un stil funcțional, aspecte privind corectitudinea exprimării orale și scrise în limba română contemporană, modul de structurare a unei opere beletristice cu elementele sale (temă, motiv, subiect, personaj, conflict, idee, mijloace de expresivitate), apartenența unor elemente de expresivitate la diferite niveluri ale limbajului (fonetic, lexical, semantic, gramatical și stilistic), apartenența unui text la genul epic (tema, structura narativă), secvențe constituiente ale unui text liric, structuri și organizări specifice genului dramatic.

B. Cadidații trebuie să aibă capacitatea/competența: de a comunica un mesaj, folosind stilul funcțional adecvat, de a delimita, a prezenta, a explica, a comenta momente ale subiectului literar, scene din opere, fragmente lirice, titluri ale operelor epice, lirice, dramatice, de a realiza un eseu, de a realiza un eseu-structurat, de a valorifica un citat, de a decoda un text beletristic, de a avea puncte de vedere în privința unei opere literare.

OPERELE

II. PROZA ȘI DRAMATURGIA

C. Negruzzi — *Alexandru Lăpușneanul*
I. Creangă — *Amintiri din copilărie; Povestea lui Harap-Alb*
I.L. Caragiale — *În vreme de război; O scrisoare pierdută*
Ioan Slavici — *Moara cu noroc*
B.P. Hasdeu — *Răzvan și Vidra*
M. Sadoveanu — *Baltagul; Zodia Cancerului* sau *Frații Jderi*
Liviu Rebreanu — *Ion; Pădurea spânzuraților*
Camil Petrescu — *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*
H. P. Bengescu — *Concert din muzică de Bach*
Călinescu — *Enigma Otiliei*
M. Eliade — *La țigănci* sau *Maitreyi*
V. Voiculescu — *Lostrița*
M. Preda — *Morometii* I, II
Marin Sorescu — *Iona*

III. POEZIA

Se vor avea în vedere textele din manualele şcolare folosite ca suport în prezentarea universului poetic al autorilor selectaţi, textele studiate în detaliu, precum şi minian-tologiile cu care se încheie capitolele dedicate poeţilor. În consecinţă, începând cu acest an şcolar se vor putea propune spre analiză texte poetice din toate categoriile menţionate.

Texte studiate în detaliu:

* * * — Balada (la alegere *Miorița, Toma Alimoș, Mănăstirea Argeșului*)
V. Alecsandri — *Pasteluri* (trei texte, la alegere)
M. Eminescu — *Sara pe deal, Revedere, Luceafărul, Scrisoarea I, Glossă, Odă (în metru antic)*
Al. Macedonski — *Noaptea de decemvrie; Rondelul rozelor de august*
O. Goga — *Rugăciune*
G. Bacovia — *Plumb, Lacustră*
L. Blaga — *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii; Paradis în destrămare*
T. Arghezi — *Testament, Psalmii*
Ion Barbu — *Riga Crypto și lapona Enigel*
Vasile Voiculescu — *În grădina Ghetsemani, Sonetul CLXXXIII*
N. Stănescu — *Leoaică tânără iubirea, În dulcele stil clasic*

IV. TEME DE ORIENTARE CULTURALĂ (de valorificat la proba orală)

Romantismul — Estetica; Introducere la **Dacia literară**
Junimea şi **Convorbiri literare**. Titu Maiorescu (principii estetice)
Simbolismul — Estetica; teme şi motive poetice
Modernism şi tradiţionalism în perioada interbelică — ideologii literare; elemente de estetică.

V. LIMBA ROMÂNĂ (pentru toate profilurile)

Originea şi dezvoltarea limbii române (apariţia, etape ale dezvoltării, limba literară, limba populară, graiurile, limba literaturii)

Stilurile limbii române (definire, caracteristici, exerciţii şi compuneri cu caracter funcţional: cerere, proces-verbal, scrisoare, referat, memoriu de activitate, curriculum vitae, recenzie, telegrame.)

Limba română contemporană. Exerciţii de exprimare scrisă şi orală: corectarea unor greşeli de exprimare privind acordul adjectivelor pronominale sau propriu-zise cu elementele regente pe care le determină; acordul predicat-subiect, corectarea unor aspecte lexicale precum pleonasmul, confuzia paronimică; exerciţii de recunoaştere şi operare cu anumite relaţii semantice: sinonimie, antonimie, polisemie, omonimie, folosirea corectă a neologismelor.

VI. CONCEPTE OPERAŢIONALE

autor, alegorie, aliteraţie, artă poetică, baladă, caracterizare de personaj, catharsis, clasicism, comedie, comparaţie, compoziţie, conflict, corespondenţe, curent literar,

Scanned with OKEN Scanner

descriere, deznodământ, dialog, dramă, elegie, enumerație, epilog, episod, epitet, epopee, eseu, expoziţiune, fantastic, folclor, gen literar, genul liric, genul epic, genul dramatic, glossa, grotesc, hiperbolă, iluminism, imagine artistică, interogație retorică, intrigă, inversiune, invocație, meditație, metaforă, modernism, narațiune, narator, nuvelă, odă, oximoron, parnasianism, rondel, personaj, personificare, poporanism, povestire, poem, prolog, realism, refren, roman, romantism, sămănătorism, sincronism, schiță, satiră, simbolism, sonet, stil, stil direct, stil indirect, stil oral, stil funcţional, sublim, tradiționalism, tragedie, tragic, verosimil, viziune (artistică), umanism.

Scanned with OKEN Scanner

2001 BACALAUREAT

I

LITERATURĂ

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

1 COSTACHE NEGRUZZI
(1808–1868)

a. Demonstraţi caracterul reprezentativ al nuvelei istorice *Alexandru Lăpuşneanul* de Costache Negruzzi

PE SCURT:

- Nuvela apare în primul număr al **Daciei literare**, ilustrându-i programul, prin tema inspirată din istoria naţională.
- Este o capodoperă compoziţională prin desăvârşita construcţie a momentelor subiectului.
- Universul narativ este obiectiv; impresie creată în special prin urmărirea atentă a personajului titular.
- Stilul este sobru, iar naraţiunea caracterizată prin claritate.
- Prin aceste calităţi, **nuvela** lui Negruzzi deschide drumul nuvelisticii din a doua jumătate a secolului.

PE LARG:

Nuvela *Alexandru Lăpuşneanul*, a lui Negruzzi, este prima operă fundamentală a genului pentru literatura noastră. Ea apare în primul număr al **Daciei literare** (1840) şi abordează un subiect inspirat din istoria naţională, după cum recomanda Kogălniceanu, în chiar programul revistei mai sus pomenite; mai precis, C. Negruzzi porneşte de la informaţiile existente în *Letopiseţul Ţării Moldovei* al lui Grigore Ureche, de unde chiar preia replici memorabile.

Echilibrul compoziţional al nuvelei vine în special din urmărirea atentă a personajului, ceea ce creează un plan epic solid, deşi scriitorul urmăreşte şi evenimente secundare acţiunii, dar care sunt abia schiţate; povestea jupânesei, a boierilor fugari conturează un cadru care pune în evidenţă evoluţia personajului titular. De altfel, şi structura operei contribuie la această intenţie, căci, nuvela conţine patru episoade, marcate printr-un motou care sintetizează sensul fiecărei părţi; astfel, intrarea intempestivă a lui Lăpuşneanul în ţară este anunţată prin cuvintele pe care le rosteşte personajul în încheierea primei părţi şi care sunt aşezate, la începutul nuvelei — *Dacă voi nu mă vreţi eu vă vreu* —, după cum al doilea capitol subliniază intriga prin avertismentul unei jupânese îndurerate către doamna Ruxandra: *Ai să dai sama, doamnă!* Al treilea moto anunţă printr-o replică dramatică punctul culminant al acţiunii: *Capul lui Moţoc vrem!* Deznodământul, constituit din scena morţii cumplite a voievodului, este oarecum

atenuat prin motoul *De mă voi scula pre mulți am să popesc și eu*, căci această replică a lui Lăpușneanul ilustrează caracterul neîmblânzit al personajului, pe care nici măcar apropiata moarte nu-l face mai tolerant.

C. Negruzzi construiește cu acuratețe o poveste bine închegată. Deși nuvela nu are o întindere prea mare, ea comprimă o informație bogată; scriitorul notează cu exactitate amănunte legate de moda vestimentară, mentalități ale epocii (scena din biserică, informațiile culinare), aspecte sociale. Scena uciderii lui Moțoc cuprinde în rânduri puține o descriere sugestivă a psihologiei colective: când cineva pronunță numele lui Moțoc cuvântul își *găsește ecou în toate inimile* și creează consensul afectiv: *fu ca o schinteie electrică*.

Motivația artistică este solidă (autorul explică succint și argumentează faptele personajului); spre deosebire de povestire, specie în care naratorul face credibile faptele doar prin invocarea unui martor, în nuvelă, veridicitatea artistică se construiește prin denotative concretizatoare, cum este comparația de mai sus (*fu ca o schinteie electrică*). Negruzzi găsește cu ușurință imagini de referință care fac întâmplările plauzibile; de pildă, în scena împăcării lui Lăpușneanul cu boierii, personajul este ceremonios (*îmbrăcat cu toată pompa domnească*) și demn de respect (*sărută sfintele moaște cu mare smerenie*), dar scriitorul îi motivează atitudinea premeditat solemnă și împăciuitoare, strecurând precizări destul de limpezi: vestimentația protocolară era *împotriva obiceiului său*, iar smerenia prefăcută îi cere un efort epuizant (*era foarte galben la față*).

Universul narativ este obiectiv; personajele sunt surprinse în acțiuni dramatice, pe care scriitorul le comentează vag; de cele mai multe ori el descrie amănuntul revelator și impresionant: Stroici și Spancioc îl forțează pe Lăpușneanul să bea drojdiile otrăvii, descleștându-i dinții cu pumnalul, în timpul măcelului, boierii cei bătrâni mor *făcându-și cruce*, Lăpușneanul își primește oaspeții cu patru tunuri îndreptate spre poartă, Moțoc, înfricoșat de cinismul lui Lăpușneanul, *simțea părul zburlindu-i-se pe cap*.

Nuvela lui Negruzzi este reprezentativă pentru literatura romantică și mai cu seamă pentru cea pașoptistă, care s-a străduit să clădească *duhul național*. Dramatismul faptelor, gravitatea atitudinilor, precum și replicile memorabile fac din această nuvelă o capodoperă a genului; **nuvela** lui Negruzzi deschide drumul nuvelisticii din a doua jumătate a secolului, când această specie va lua amploare prin creațiile lui Eminescu, Slavici, Delavrancea.

CONCEPTE OPERAȚIONALE:

gen literar — tip specific de operă literară; categorie principală în clasificarea scrierilor literare; sunt admise trei genuri: liric, epic și dramatic.

genul epic — categorie literară care cuprinde opere (în versuri sau în proză) caracterizate prin narațiune; dintre speciile sale amintim: poemul, epopeea, povestirea, schița, nuvela, romanul.

nuvelă — specia genului epic în proză care dezvoltă o narațiune complexă, clădită din mai multe episoade sau planuri narative și în care nu atât subiectul are importanță cât natura conflictului pe care este construită povestea propriu-zisă (aici — conflictul dintre Lăpușneanul și lumea care l-a izgonit). Ca specie, se statornicește abia în romantism (deși este anticipată de povestirile renascentiste), iar realismul o aduce la apogeu. Dintre scriitorii care au cultivat specia amintim pe Prosper Mérimée, Guy de Maupassant, Mihai Eminescu (*Sărmanul Dionis*), I.L. Caragiale (*În vreme de război*), Ioan Slavici (*Moara cu noroc*), Liviu Rebreanu etc.

Scanned with OKEN Scanner

atenuat prin motoul *De mă voi scula pre mulți am să popesc și eu*, căci această replică a lui Lăpușneanul ilustrează caracterul neîmblânzit al personajului, pe care nici măcar apropiata moarte nu-l face mai tolerant.

C. Negruzzi construiește cu acuratețe o poveste bine închegată. Deși nuvela nu are o întindere prea mare, ea comprimă o informație bogată; scriitorul notează cu exactitate amănunte legate de moda vestimentară, mentalități ale epocii (scena din biserică, informațiile culinare), aspecte sociale. Scena uciderii lui Moțoc cuprinde în rânduri puține o descriere sugestivă a psihologiei colective: când cineva pronunță numele lui Moțoc cuvântul își *găsește ecou în toate inimile* și creează consensul afectiv: *fu ca o schinteie electrică*.

Motivația artistică este solidă (autorul explică succint și argumentează faptele personajului); spre deosebire de povestire, specie în care naratorul face credibile faptele doar prin invocarea unui martor, în nuvelă, veridicitatea artistică se construiește prin denotative concretizatoare, cum este comparația de mai sus (*fu ca o schinteie electrică*). Negruzzi găsește cu ușurință imagini de referință care fac întâmplările plauzibile; de pildă, în scena împăcării lui Lăpușneanul cu boierii, personajul este ceremonios (*îmbrăcat cu toată pompa domnească*) și demn de respect (*sărută sfintele moaște cu mare smerenie*), dar scriitorul îi motivează atitudinea premeditat solemnă și împăciuitoare, strecurând precizări destul de limpezi: vestimentația protocolară era *împotriva obiceiului său,* iar smerenia prefăcută îi cere un efort epuizant (*era foarte galben la față*).

Universul narativ este obiectiv; personajele sunt surprinse în acțiuni dramatice, pe care scriitorul le comentează vag; de cele mai multe ori el descrie amănuntul revelator și impresionant: Stroici și Spancioc îl forțează pe Lăpușneanul să bea drojdiile otrăvii, descleștându-i dinții cu pumnalul, în timpul măcelului, boierii cei bătrâni mor *făcându-și cruce*, Lăpușneanul își primește oaspeții cu patru tunuri îndreptate spre poartă, Moțoc, înfricoșat de cinismul lui Lăpușneanul, *simțea părul zburlindu-i-se pe cap.*

Nuvela lui Negruzzi este reprezentativă pentru literatura romantică și mai cu seamă pentru cea pașoptistă, care s-a străduit să clădească *duhul național*. Dramatismul faptelor, gravitatea atitudinilor, precum și replicile memorabile fac din această nuvelă o capodoperă a genului; **nuvela** lui Negruzzi deschide drumul nuvelisticii din a doua jumătate a secolului, când această specie va lua amploare prin creațiile lui Eminescu, Slavici, Delavrancea.

CONCEPTE OPERAȚIONALE:

gen literar — tip specific de operă literară; categorie principală în clasificarea scrierilor literare; sunt admise trei genuri: liric, epic și dramatic.

genul epic — categorie literară care cuprinde opere (în versuri sau în proză) caracterizate prin narațiune; dintre speciile sale amintim: poemul, epopeea, povestirea, schița, nuvela, romanul.

nuvelă — specia genului epic în proză care dezvoltă o narațiune complexă, clădită din mai multe episoade sau planuri narative și în care nu atât subiectul are importanță cât natura conflictului pe care este construită povestea propriu-zisă (aici — conflictul dintre Lăpușneanul și lumea care l-a izgonit). Ca specie, se statornicește abia în romantism (deși este anticipată de povestirile renascentiste), iar realismul o aduce la apogeu. Dintre scriitorii care au cultivat specia amintim pe Prosper Mérimée, Guy de Maupassant, Mihai Eminescu (*Sărmanul Dionis*), I.L. Caragiale (*În vreme de război*), Ioan Slavici (*Moara cu noroc*), Liviu Rebreanu etc.

Scanned with OKEN Scanner

b. Prezentați cinci trăsături portretistice ale personajului Alexandru Lăpușneanul, din nuvela cu același titlu de Costache Negruzzi

PE SCURT:

Portretul lui Lăpușneanul este construit din:

- discursul personajului, alcătuit în bună măsură din afirmații definitive, care nu permit replică și prin care scriitorul îi ilustrează caracterul despotic;
- amănuntul atitudinal (se îngălbenește sărutând moaștele Sfântului Ioan cel Nou, râde în timpul măcelului) ilustrativ pentru psihologia personajului;
- urmărirea evolutivă a eroului, de la cinismul camuflat la nebunie;
- ilustrarea narativă a relației personajului cu lumea, prin episoade care îi dovedesc viclenia și marea putere de disimulare;
- explicarea personajului prin subtile sugestii asupra dimensiunilor lui spirituale.

PE LARG:

Portretul lui Lăpușneanul se construiește, în primul rând, prin replici și acțiune, adică prin metode preluate din arta dramatică; discursul personajului este alcătuit în bună măsură din afirmații definitive, care nu permit replică și prin care scriitorul îi ilustrează caracterul despotic; chiar în debutul nuvelei, răspunsul pe care personajul îl dă boierilor este categoric și ignoră total răspusul interlocutorului: *dacă voi nu mă vreți, eu vă vreu...*; alteori, cuvintele sale vin ca o sentință de neeludat, sunt amenințătoare și isterice (*De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu*), sau doar insinuante, ca atunci când își numește proiectatul măcel — *un leac de frică*. Discursul ceva mai lung, prin care le cere iertare boierilor, este alcătuit după toate regulile retorice, întărit de citate biblice și de gesturi smerite, dar categorisit de scriitor drept *deșănțată cuvântare*, ceea ce avertizează asupra intențiilor personajului și îndrumă cititorul spre o trăsătură definitorie pentru caracterul eroului: disimularea.

Această însușire este însă și mai bine ilustrată la nivel narativ, scriitorul notează în fraze succinte fapte care definesc relația personajului cu lumea; Lăpușneanul este fie brutal de sincer, fie că nu-și deconspiră intențiile din plăcerea de a savura surpriza pe care o produc faptele sale, ca în secvența în care îi promite Ruxandrei că-i va da *un leac de frică*, sau când îl lasă pe Moțoc să ia decizii în privința mulțimii răsculate, ca apoi să hotărască uciderea lui (sub pretextul cinic-amuzant, că își ține promisiunea făcută, anume de a nu-i lua viața cu sabia sa) și să-l dea pe mâna gloatei înfuriate. Nevoia de a-și ascunde adevăratele intenții nu vine doar din experiența sa de voievod alungat o dată, ci dintr-o inteligență malefică.

Negruzzi își creează personajul și prin surprinderea unor gesturi sau detalii sugestive, prin notarea amănuntului atitudinal, ilustrativ pentru psihologia personajului. Deși nu dezvăluie intenția voievodului de a-i ucide pe boieri, prozatorul anticipă sângeroasa scenă, sugerând emoțiile criminale ale eroului printr-un amănunt edificator: se îngălbenește, sărutând moaștele Sfântului Ioan cel Nou, iar racla *tresare*; când Ruxandra îi amintește crimele comise, Lăpușneanul pune instinctiv mâna pe jungher. Descrierea vestimentației de sărbătoare a domnitorului subliniază amănunțita premeditare a măcelului, căci prin îmbrăcămintea pompoasă (*purta coroana Paleologilor și peste dulama poloneză de catifea roșie, avea cabanița turcească*) vrea să impună respect boierilor. Alteori, amănuntul notat în treacăt dezvăluie o dimensiune nebănuită a personajului,

Scanned with OKEN Scanner

ca în scena măcelului, în care râsul său anunță demența, dezvoltată mai târziu în secvențe mai clare: Lăpușneanul dărâmă cetățile ridicate pe vremea lui Ștefan cel Mare, intenționează să-și ucidă fiul. De fapt, Negruzzi își urmărește evolutiv eroul, de la cinismul camuflat la nebunie.

Mai trebuie menționat, de asemenea, că scriitorul încearcă să explice cruzimea dementă a personajului printr-o subtilă prezentare a relației sale cu Dumnezeu. În acest sens dedică un spațiu larg scenei din biserică, insistând pe atitudinea cabotină a eroului; el asistă la sfânta slujbă, își face cruce, sărută moaștele sfântului, reușind să inoculeze boierilor ideea că este o ființă smerită și plină de căință creștină. În final, când nebunia voievodului ajunge la apogeu, prozatorul creează un întreg capitol pe ideea că Lăpușneanul nu numai că nu-și acceptă destinul și soarta de muritor, dar respinge categoric ritualul pregătirii pentru moarte, prin călugărire. El refuză împăcarea cu Dumnezeu, pentru că îi lipsește dimensiunea religioasă. Prin această sugestie, scriitorul îi justifică atât sângeroasa existență, cât și moartea cumplită.

c. Precizați trei elemente specifice esteticii romantice din nuvela *Alexandru Lăpușneanul* de Costache Negruzzi

PE SCURT:

- Subiectul nuvelei este inspirat din istoria națională.
- Personajul este creat pe calități și defecte la fel de mari.
- Narațiunea este marcată de discurs retoric, de implicarea afectivă a scriitorului în faptele povestite.
- Povestirea se remarcă prin tensiune dramatică.

PE LARG:

În principal, subiectul nuvelei are o sursă de inspirație romantică: istoria națională. Costache Negruzzi pornește de la informațiile existente în *Letopisețul Țării Moldovei* al lui Grigore Ureche, de unde chiar preia citate puse pe seama lui Lăpușneanul. Documentarea scriitorului este serioasă; în mod evident citise cronicile moldovenești, căci și scena uciderii lui Moțoc este inspirată din letopisețul lui Costin, deși Negruzzi nu păstrează numele din cronică. Faptul că el preferă un episod negru al istoriei noastre, în locul unei fapte eroice, se explică prin caracterul moralizator al nuvelei declarat în final, prin mențiunea că domnia lui Lăpușneanul a constituit *o pată de sânge* pentru istoria Moldovei, fiind susținut totodată și de moartea justițiară a personajului. Intențiile moralizatoare, deși nu sunt o trăsătură directă a romantismului, aici dezvăluie implicarea afectivă a scriitorului, reflectată și în discursul retoric, specific scriiturii romantice; astfel, Negruzzi își judecă personajul, prin caracterizări succinte, dar ilustrative pentru atitudinea proprie: discursul ținut de voievod în biserică este considerat *cuvântare deșănțată*, pe Moțoc îl numește *mârșav curtezan*, domnia lui Lăpușneanul este *o pată de sânge*. Tot după model romantic, uneori, scriitorul se adresează cititorului, încercând să-l implice în povestire: *Închipuiască-și cineva într-o sală de cinci stânjeni lungă și de patru lată, o sută și mai mulți oameni, ucigași și hotărâți spre ucidere.*

Tot romantismului îi este caracteristică și tensiunea dramatică a povestirii; de pildă, finalul nuvelei este extrem de tensionat prin aglomerarea faptelor: Lăpușneanul refuză cu violență rasa călugărească, amenință să-și ucidă fiul, Ruxandra este sfătuită de

Scanned with OKEN Scanner

boieri să-şi otrăvească soţul şi, în fine, îşi fac apariţia cei doi boieri fugari, duşmanii înverşunaţi ai voievodului. La dramatismul nuvelei contribuie şi replicile memorabile; nu numai că Lăpuşneanul are o moarte cumplită, dar ea este însoţită de cuvintele justiţiare ale ucigaşilor: *învaţă să mori...!*

Romantismul nuvelei este subliniat cel mai bine de construcţia personajului. Creat pe calităţi şi defecte la fel de mari, în general, personajul literaturii romantice este împătimit, revoluţionar, îndrăgostit, meditativ, bolnav, selenar, bulversat, adeseori nebun, dar mai ales inegal în comportare, extremist, dilematic etc. Lăpuşneanul îmbină trăsături extreme: este reţinut, capabil de stăpânire de sine (în scena împăcării cu boierii) şi incapabil să se stăpânească în timpul măcelului, când nu-şi mai poate ascunde sentimentul de demenţă bucurie a răzbunării; îi caracterizează pe boierii veniţi să-l primească la intrarea în ţară cu inteligenţă şi cu fineţe psihologică, dar nu dovedeşte deloc raţiune politică atunci când distruge cetăţile de graniţă; pare incapabil de sinceritate şi totodată îşi exprimă fără menajamente gândurile. De altfel, amestecul de luciditate şi demenţă reprezintă o trăsătură importantă a personajului romantic.

CONCEPT OPERAŢIONAL:

romantism — curent literar, specific veacului al XIX-lea, apărut în Franţa şi Germania, a cărui estetică pătrunde în cultura română prin intermediul revistei **Dacia literară**. În primul număr al acesteia, intitulat *Introducţiune,* M. Kogălniceanu formulează principalele surse tematice ale romantismului: folclorul autohton, istoria naţională şi natura patriei. Romanticii mai abordează şi alte teme dintre care amintim: iubirea, călătoriile fantastice, genialitatea, misterele existenţei generale etc. De asemenea, literatura romantică se caracterizează prin simboluri de circulaţie universală: floarea albastră, noaptea, îngerul, demonul, dublul, geniul etc. Atitudinea lirică este marcată de o suferinţă eliberatoare; sentimentul morţii şi cel al mîntuirii colaborează şi conferă discursului liric al poeţilor romantici exaltarea martirilor şi spiritul contemplativ al sihaştrilor. Personajul romantic este selenar, îndrăgostit, revoltat, nehotărât, extremist, predispus la visare şi incitat de doctrine oculte. Speciile literare preferate ale romanticilor sunt poemul (cu precădere cel filozofic), nuvela fantastică, romanul de aventuri, drama istorică, idila, meditaţia şi elegia. Dintre scriitorii reprezentativi ai curentului îi amintim pe G.G. Byron (*Corsarul*), Victor Hugo (*Mizerabilii*), Lamartine (*Meditaţii poetice*), Novalis, Lermontov (*Demonul*), E.A. Poe, M. Eminescu.

2 ION CREANGĂ
(1839–1889)

a. Prezentaţi tema şi structura compoziţională a *Amintirilor din copilărie*

PE SCURT:

- *Amintiri din copilărie* este o amplă povestire cu caracter memorialistic, creată pe ideea că reîntoarcerea cu gândul în universul copilăriei stimulează elanul existenţial.
- Opera este structurată în patru capitole care urmăresc personajul principal (Nică) în relaţie cu părinţii şi strămoşii, cu lumea Humuleştiului, cu şcoala de la Fălticeni şi cu dureroasa despărţire de origini.
- Fiecare capitol se deschide cu un fragment retoric, prin care autorul introduce rememorarea.

Scanned with OKEN Scanner

PE LARG:

Considerată, ca specie, roman autobiografic, amplă povestire, sau chiar un *film memorialistic* (V. Streinu), *Amintirile...* lui Creangă reprezintă o operă de evocare a copilăriei (fixată între anii 1848–1855). Amintirea devine, din perspectiva lui Creangă, o ipostază de confirmare a maturității; ființa care se întoarce cu gândul în universul copilăriei își recapătă vitalitatea, se renovează emoțional și săvârșește un act de înregistrare istorică a evenimentelor.

Povestitorul își motivează evocarea în fragmentele introductive ale primelor trei dintre cele patru capitole, menționând că imersiunea în trecutul fericit este rodul contemplației: *Stau câteodată și îmi aduc aminte...* Pe măsură ce se reclădesc vremurile de altădată, naratorul coboară în spațiul copilăriei retrăind emoția: *...când mă gândesc... îmi saltă și acum inima de bucurie!* Apoi, amintirea capătă motivație (*locurile sunt vrednice de amintire*) și de aceea autorul sfârșește prin a se identifica personajului, adică intră în timpul propriu-zis al povestirii, căci ultimul capitol începe *ex abrupto*, cu relatarea întâmplărilor din *toamna anului 1855*.

Primul capitol cuprinde amintiri despre începutul studiilor la școala din Humulești, (*până când dascălul este luat cu arcanul la armată*), despre experiența dramatică a lui Nică din timpul *cinstitei* holere și despre perioada petrecută la școala din Broșteni, unde îl duce bunicul său David Creangă.

Cel de-al doilea capitol debutează cu o evocare a casei părintești și cu un portret idealizat al mamei. Urmează relatarea unor „pățanii", ilustrative pentru vârsta copilăriei: furtul cireșelor, al pupezei, scăldatul cu peripeții.

Capitolul al III-lea narează întâmplări petrecute în timpul studiilor la școala de catiheți, din *Folticeni*.

Amintirile se încheie cu plecarea lui Nică din Humulești, pentru a-și desăvârși învățătura la Socola. Autorul insistă pe atmosfera și gândurile sale de dinaintea plecării.

b. Modalități de realizare a personajelor în *Amintirile...* lui Creangă

PE SCURT:

- Personajele din *Amintiri...* sunt caracterizate succint, prin trăsături definitorii.
- Aproape toate personajele întruchipează tipuri umane.
- Principalul mijloc de construcție îl constituie metaforele homerice.
- Creangă realizează portrete: paremiologice, caricaturale sau în care urmărește amănuntul solemn.

PE LARG:

Personajele din *Amintiri...* sunt tipuri reprezentative de oameni, individualizați prin trăsături pregnante. După cum observă G. Călinescu, pot fi identificate mai multe tipologii, între care amintim tipul bătrânului înțelept (David Creangă, Părintele Duhu), bătrânul hâtru (cel care eliberează pupăza), gurmandul (Oșlobanu), zgârcitul (Mogorogea) etc.; cel mai adesea, povestitorul așază alături de numele personajului o sintagmă sintetizatoare, după modelul metaforelor homerice; astfel, părintele Ioan, figură spiritualizată și autoritate a satului, capătă un loc distinct prin precizarea *de sub deal*, pe câtă vreme popa Oșlobanu este *om hursuz și pâclișit*; moș Bodrângă este doar un *bătrân fără căpătâi*, Trăsnea — *cumplit meșteșug de tâmpenie*; învățătorul Vasile

Scanned with OKEN Scanner

este *ruşinos ca o fată mare*, Davidică — *un juvaier de flăcău*, iar Nică Oşlobanu — *robit pântecului*. Aceste caracterizări succinte surprind trăsătura esenţială, adeseori un defect, sau o însuşire confirmată şi de alte personaje şi se reţin cu uşurinţă, uneori autorul revenind asupra caracterului respectiv.

Alteori, Creangă realizează portrete general ilustrative, aşa cum este, de pildă, portretul preotului, şi enumeră proverbe şi zicători care conturează poziţia socială a personajului, sau modul în care este perceput: *bir n-aveţi a da, şi havalele nu faceţi; la mese şedeţi în capul cinstei şi mâncaţi tot plăcinte şi găini fripte, iar la urmă vă plăteşte şi dinţăritul, — vorba ceea: picioare de cal, gură de lup, obraz de scoarţă şi pântece de iapă se cer unui popă*. Acest tip de portret, cultivat în literatura universală de către François Rabelais, reconstituie prin aglomerarea paremiologică (de proverbe şi zicători) un portret înregistrat în mentalitatea colectivă.

Portretul mamei şi cel al lui Davidică sunt ample şi elogioase. Smaranda Creangă este evocată în atitudini memorabile, într-un stil epopeic, deoarece povestitorul a intenţionat să creeze un portret generic. În cazul lui Davidică, naratorul alcătuieşte un portret după modelul apologiilor populare, întrerupt de comparaţii explicite (ca în *Miorița*), căci *a murit, sărmanul, înainte de vreme.*

Un portret interesant ca realizare este cel în care Nică se imaginează în postura de administrator de mitoc, precum un anume Chirilaş; el creează atitudini boeme şi nonconformiste — se vede *cu pletele în vânt, luând-o la papuc pe Cărarea afurisită* care duce la mânăstirea de maici. Portretul se completează cu amănunte caricaturale, descinse dintr-o abia ascunsă autoironie; se închipuie ca figură cuvioasă, purtând însă *pistoale la brâu, comanecul pe-o ureche, plosca de rachiu la şold* şi buzunarele dulamei pline *de icrişoare moi*.

De multe ori personajul apare în acţiune, trăsăturile lui fiind evidenţiate în cadrul unei istorioare hazlii (Mirăuţă din Grumăzeşti, Zaharia lui Gâtlan).

c. Prezentaţi patru trăsături sufleteşti ale personajului literar Smaranda din *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă

PE SCURT:

- Smaranda Creangă, mama lui Nică, ilustrează aici portretul generic al mamei.
- De aceea, ea întruchipează toate ipostazele maternităţii, făcând excepţie de la şablonul general (toate celelalte personaje sunt caracterizate printr-o trăsătură definitorie).
- Smaranda este tandră, veselă, evlavioasă, înflăcărată, autoritară, capabilă de sacrificii pentru copiii ei, adică întruneşte trăsăturile oricărei mame.

PE LARG:

Portretul Smarandei Creangă apare idealizat (ea ştia să facă toate minunăţiile), dar şi conturat în note autentice, căci personajul este surprins în numeroase ipostaze, ale vieţii domestice.

Povestitorul vorbeşte, în primul rând, despre sensibilitatea personajului, care se înduioşează la suferinţele copiilor, dar şi la gândul succeselor lor viitoare (cum ar fi posibilitatea ca Nică să ajungă preot); este autoritară şi totodată iertătoare; se aprinde repede, îşi ceartă cu asprime bărbatul şi copiii, dar le iartă la fel de repede greşelile,

Scanned with OKEN Scanner

revenind la blândețea ei obișnuită. Are simțul umorului (când îl lasă pe Nică fără veșminte, la scăldat) și este încrezătoare în viitor. Optimismul ei îl susține moral pe Nică și îl determină să învețe carte.

Fire evlavioasă, Smaranda are respect pentru instituția bisericească și își face un ideal din a-și vedea feciorul ajuns preot.

d. Notați patru elemente de oralitate a stilului, existente în următorul fragment din *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă:

Și să nu credeți că nu mi-am ținut cuvântul de joi până mai de-apoi, pentru că așa am fost eu, răbdător și statornic la vorbă în felul meu. Și nu că mă laud, căci lauda-i față: prin somn nu ceream de mâncare; dacă mă sculam, nu mai așteptam să-mi dee alții; și când era de făcut ceva treabă o cam răream de pe acasă. Și-apoi mai aveam și alte bunuri: când mă lua cineva cu răul, puțină treabă făcea cu mine, când mă lua cu binișorul, nici atâta; iar când mă lăsa de capul meu, făceam câte o drăguță de trebușoară ca aceea, de nici Sfânta Nastasia izbăvitoarea de otravă nu era în stare a o desface cu tot meșteșugul ei, — povestea ceea: un nebun arunc-o piatră-n baltă și zece cumințI n-o pot scoate.

PE SCURT:

1. Oralitatea de stil în opera literară presupune o redactare în maniera limbajului vorbit (oral).
2. În fragmentul de mai sus apar câteva dintre procedeele oralității, cultivate de Creangă, dintre care amintim:
   - motivația artistică este alcătuită prin inserarea unui proverb sau a unei zicători, ceea ce conferă credibilitate incontestabilă discursului: *căci lauda-i față*; *povestea ceea: un nebun arunc-o piatră-n baltă și zece cumințI n-o pot scoate,*
   - autoironia accentuată, cu funcția de a-l implica pe ascultător în povestire,
   - introducerea propozițiilor prin conjuncția *și*, care își pierde astfel funcția subordonatoare și devine un clișeu al continuității narative,
   - predilecția autorului pentru construcții locuționale, a căror funcție plasticizantă stimulează imaginația ascultătorului,
   - stilul marcat de familiarisme (adresări către cititor, denotative neconvenționale, diminutivarea unor cuvinte care ilustrează lucruri serioase),
   - suspendarea comunicării prin formule tipice (*o trebușoară ca aceea*).

PE LARG

Oralitatea de stil în opera literară presupune o redactare în maniera limbajului vorbit; *Amintiri din copilărie* este un roman scris în limbaj popular și de aceea povestitorul uzează de procedee specifice oralității.

Este ușor de observat că în opera lui Creangă apare adeseori proverbul sau zicătoarea, introduse totdeauna prin expresia *vorba ceea* (ca și la Rabelais), pentru a conferi credibilitate incontestabilă discursului; în textul de față, povestitorul obține un efect umoristic, făcând o afirmație pe care o contrazice apoi printr-o zicală: *Și să nu credeți că nu mi-am ținut cuvântul de joi până mai de-apoi,* își motivează modestia printr-o maximă populară (*căci lauda-i față*) și ilustrează proporțiile încurcăturilor pe

Scanned with OKEN Scanner

care le face, printr-un proverb: *povestea ceea: un nebun arunc-o piatră-n baltă și zece cuminți n-o pot scoate.*

Creangă manifestă o adevărată preferință pentru expresii și locuțiuni (în special verbale și adjectivale), căci aceste construcții propun o imagine în desfășurare, cu puternice efecte plasticizante și au rolul de a stimula imaginația auditoriului (*o cam răream de pe acasă; mă lăsa de capul meu*).

Procedeu specific retoricii populare, autoironia accentuată are funcția de a-l implica pe cititor în povestire, de a-i câștiga simpatia; aici, personajul-povestitor își face o caracterizare, care debutează prin epitete elogioase (*răbdător și statornic*) și se încheie cu relatări care contrazic sensul acestora: *așa am fost eu, răbdător și statornic la vorbă în felul meu. Și nu că mă laud, căci lauda-i față: prin somn nu ceream de mâncare...*

Tot de stilul oral ține și introducerea propozițiilor prin conjuncția *și*, care își pierde astfel funcția subordonatoare și devine un clișeu al continuității narative: *Și să nu credeți... Și-apoi mai aveam și alte bunuri...*

Adresările către cititor (*Și să nu credeți*), denotativele neconvenționale (*o drăguță de trebușoară*), diminutivarea unor cuvinte care ilustrează lucruri serioase (*trebușoară*) creează un stil marcat de familiarisme și care reclamă apropierea afectivă a ascultătorului.

Un alt procedeu specific stilului oral este și suspendarea comunicării prin formule tipice (*o trebușoară ca aceea*), ceea ce concentrează narațiunea și îl îndeamnă pe interlocutor să apeleze la experiența sa, pentru a-și întregi viziunea asupra celor povestite.

e. Compoziție și stil în *Amintiri din copilărie*

PE SCURT:

- Narațiunea se desfășoară pe un ton evocativ.
- Personajul este și narator.
- Vocea auctorială se implică în povestire, în manieră romantică.
- Subiectul se clădește din micronarațiuni cu caracter autonom.
- Dintre trăsăturile stilistice amintim: fragmentele rimate, descrierile poetice, denotativele sintetizatoare, metaforele populare, invențiile stilistice, dinamicitatea povestirii.

PE LARG:

Amintirile din copilărie sunt scrise la persoana I, pe un ton evocativ și de-a lungul operei se disting două perspective narative; există, în primul rând, o subliniată voce auctorială, marcată prin discursul retoric al operei, manifestat prin secvențele introductive ale primelor trei capitole, dar mai ales prin adresările către cititor (de genul: *Hai mai bine despre copilărie să povestim*), sau prin comentariile cu caracter meditativ (în cap. al II-lea), făcute din perspectiva timpului auctorial. Povestirea propriu-zisă este făcută de personajul-narator, cu plăcerea reconstituirii emoționale a întâmplărilor. Acest registru narativ se dezvoltă pe mai multe povestioare, autonome ca subiect; ele reconstituie universul copilăriei atât în ceea ce privește experiențele decisive ale povestitorului, cât și istoria locurilor, conservată în memoria colectivă. Astfel, autorul retrăiește evenimente-reper, care l-au marcat psihologic: confruntarea cu moartea în

Scanned with OKEN Scanner

timpul unei epidemii, ruşinea de a fi fost prins furând, disperarea de a străbate satul dezbrăcat etc. Deşi evident dramatice, întâmplările sunt narate cu umor ca şi când scriitorul ar înregistra un spectacol, al cărui personaj îi este doar cunoscut. De aici şi distincţia tranşantă între autorul matur şi personajul-povestitor Nică.

Unele povestiri reconstituie evenimente de demult (cea despre Dealul Omului sau cea despre frumoasa Nataliţa). Altele transpun spectacolul general, în care Nică este doar unul dintre interpreţi (petrecerea de la hanul din Rădăşeni).

Sub aspect stilistic, Creangă aduce un stil nou, clădit pe structura limbajului oral. Enunţurile eliptice, caracterizările succinte şi plastice (*cinstita holeră*), enumeraţiile ample conţin informaţii numeroase, expuse într-un stil concis.

Expresivitatea stilului său este conferită în special de expresii sau, uneori, metafore populare, dotate cu umor intrinsec. Iorgu Iordan observă cu justeţe că povestitorul are predilecţie pentru expresii idiomatice, ceea ce întăreşte oralitatea de stil, şi că aproape că nu există metafore originale. Creangă ştie să aleagă însă forme neperimabile, cu forţă autentică de plasticizare. De pildă, în secvenţa *pupăza îşi ie apoi zborul spre Humuleşti şi mă lasă mare şi devreme*, expresia subliniată exprimă consternarea celui păcălit printr-o formulă care închide în sine un cod cultural uitat astăzi, dar care şi-a conservat energia expresivă. *A scoate mahmurul din om, a-şi lua rămas bun de la călcâie,* sau *a o rări de-acasă* sunt închegări de limbaj esenţial, reprezentative pentru întregul teritoriu românesc şi tocmai de aceea nu şi-au alterat sensul.

Dar povestitorul nu este lipsit de inventivitate; uneori el deturnează expresii bine-cunoscute, cum ar fi *ca-n sânul lui Avraam*, prin exagerare, absolutizând bunăstarea prin comparaţia modificată: *ca-n sânul lui Dumnezeu*; sau, prin asociaţie cu merele domneşti, creează expresia *mere sântilieşti*; pentru a exprima credulitatea Smarandei spune: *mama crezându-le toate lăptoase.*

Veridicitatea scrierii lui Creangă este conferită şi de construcţia paremiologică a motivaţiei artistice; informaţia e întărită de proverbe şi zicători introduse prin *vorba ceea* — expresie care aduce un sistem de referinţă moral şi de necontestat.

Metafora populară este şi ea selectată riguros, dintre cele care au rezistat timpului: ţiganii sunt numiţi *balauri*, Nică şi vărul său *sunt plin ciucur de râie*, pupăza este *cuc armenesc.*

Vianu demonstrează că unele fraze ale *Amintirilor* ar putea fi aşezate în versuri. Armonia specială a textului se completează cu fragmente rimate, construite mai ales pentru a reda comunicarea protocolară, ceea ce întăreşte caracterul oral al povestirii. Dar naraţiunea nu se derulează doar pentru plăcerea vorbei rostite, ci se adresează unui interlocutor care nu este neglijat nici o clipă. Această legătură se menţine atât prin adresări directe, cât şi prin complicitatea creată între povestitor şi receptor, sau prin fixarea naraţiunii într-un prezent continuu.

Creangă are simţul limbii vorbite, intuieşte destinul cuvintelor şi este creatorul unei sintaxe armonioase.

G. CĂLINESCU DESPRE OPERA LUI ION CREANGĂ:

„Plăcerea stârnită de audiţia scrierilor lui Creangă e de rafinament erudit. Nici un om de gust nu citeşte această operă ca să ia cunoştinţă de întreaga înţelepciune populară aşa cum a fost ea cristalizată de veacuri în proverbe şi zicători. Dimpotrivă, în loc să

Scanned with OKEN Scanner

fie educativ, efectul acestei înţelepciuni este hilariant. Creangă foloseşte un procedeu tipic autorilor cărturăreşti ca Rabelais, Sterne şi Anatole France, şi anume, paralela continuă, dusă până la beţie, între actualitate şi experienţa acumulată. El e un autor livresc. Opera lui Rabelais decurge într-o ploaie de citate şi de cuvinte savante ori rare a căror intenţie este tocmai de a parodia înţelepciunea cărţilor din care sunt extrase. Erudiţia aceasta e încântătoare prin veselia care o întreţine. Adevărata taină a lui Rabelais este *la joyeuseté*. Anton Pann ori Creangă, amândoi humorişti de tip rabelaisian, fac cu greu figură de eruditi pentru cititorul comun. Asta vine din prejudecata că autorul trebuie să fi neapărat un umanist. Erudiţia însă nu are limite şi Anton Pann şi Creangă sunt şi ei nişte mari eruditi, în materie de ştiinţă şi literatură rurală. Deşi citatele lor nu sunt scoase din cărţi, ci din tradiţia orală, printr-o nemaipomenită memorie, operele lor nu sunt mai puţin cărturăreşti, structura lor fiind aceeaşi ca a operei rabelaisiene: adică o jovialitate enormă, care înnegreşte orice fapt cu un roi de citate. Creangă e un umanist al ştiinţei sătești, scoţând din erudiţia lui un râs gros, fără a fi totuşi un autor vesel prin materie." (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, 1984, p. 487)

CONCEPTE OPERAŢIONALE:

autor — creator al unui univers ficţional. În *Amintirile...* lui Creangă discursul autorului se conturează doar în fragmentele introductive ale fiecărui capitol; naraţiunea propriu-zisă este pusă pe seama personajului-povestitor, Nică.

narator — cel care povesteşte.

compoziţie — modalităţile, tehnicile şi formulele artistice, precum şi felul în care ele se împletesc pentru a defini structura unei opere.

caracterizare de personaj — procedeu specific analizei literare prin intermediul căruia sunt identificate modalităţile de realizare narativă şi descriptivă a unui personaj (portret, relaţia cu celelalte personaje, rolul în acţiune) şi descoperite trăsăturile individuale (morale, atitudinale, definitorii pentru mentalitatea socială) ale acelui personaj.

stil oral — modalitate de realizare a discursului literar prin formule şi structuri specifice limbii vorbite. *Amintiri din copilărie* de I. Creangă, fiind o operă scrisă în limbaj popular, apelează la procedeele specifice oralităţii.

f. Comentaţi semnificaţia numelui Harap-Alb al personajului din basmul *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă

PE SCURT:

- Numele sintetizează destinul personajului, care din stăpân ajunge slugă.
- Cele două cuvinte se află în contradicţie semantică (constituie un oximoron), căci *harap* denumeşte o persoană cu pielea închisă la culoare, ceea ce atrage atenţia asupra situaţiei de anormalitate, în care intră personajul.

PE LARG:

Numele personajului este constituit pe un joc de cuvinte care face aluzie la povestea prinţului, devenit din stăpân slugă; în secolul trecut cuvântul *arap* sau *harap* îi definea în special pe mauri şi, prin extensie, pe arabi, ca fiinţe exotice; apoi cuvântul a început să fie atribuit ca denotativ ţiganilor, care erau robi şi slugi boiereşti; în

Scanned with OKEN Scanner

basmele populare *harapul* este un magician, un *doftor năzdrăvan* (cum zice Şăineanu), personaj intrat în spaţiul european din basmele orientale. Aici, Creangă ilustrează situaţia personajului de a-şi fi pierdut statutul social; el este fiul unui crai şi pleacă spre împărăţia lui Verde-Împărat, pentru a urca pe tron, iar de la prima încercare devine sluga Spânului care îi impune numele de Harap-Alb, obligându-l apoi să accepte toate umilinţele, care decurg din această nouă situaţie. Numele sugerează faptul că eroul trebuie să înveţe lecţia renunţării, să-l servească pe cel rău, să fie slugă, dar să-şi respecte jurământul cavaleresc, aşa cum trebuie să facă un prinţ; Harap-Alb trebuie să dobândească aureola de erou, dintr-o condiţie care nu-i deschide nici o perspectivă, iar numele lui sugerează acest paradox.

g. Demonstraţi caracterul iniţiatic a două probe la care este supus personajul principal din *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă

PE SCURT:

- Harap-Alb trece prin mai multe încercări, care îl ajută să ajungă la maturitate: se confruntă cu omul roşu şi cu cel spân, ia *sălăţile* din Grădina Ursului, pietrele preţioase din Pădurea Cerbului ş.a.
- Întâlnirea cu omul spân reprezintă prima probă şi totodată primul eşec al personajului.
- Peţirea fetei împăratului Roş încheie şirul lung al încercărilor prin care trece eroul.

PE LARG:

În basmul popular, eroul trebuie să treacă prin mai multe încercări dificile pentru a căpăta o viziune clară asupra vieţii şi a greutăţilor ei, pentru a se maturiza, pentru a căpăta un anume statut (de erou aureolat); fiecare probă oferă o învăţătură, introduce personajul într-un univers nebănuit.

Mai întâi, Harap-Alb este supus unei minime probe de curaj de chiar tatăl său, craiul, şi abia după aceea, el este pregătit să plece în lume, către curtea lui Verde-Împărat. Craiul îi dă fiului său un sfat, pe care îl consideră de căpătâi: să se ferească de *omul spân* şi de *omul roş*. Această probă pare simplă, pentru că nu presupune nici luptă încrâncenată, nici dezlegarea unor enigme de neelucidat, ci îi cere prinţului doar *să se ferească*, să nu intre în legătură cu aceste personaje.

Dar, această probă se dovedeşte de netrecut; Harap-Alb îşi tocmeşte slugă tocmai un spân. În superstiţiile româneşti, omul spân reprezintă primejdia de neînlăturat şi piaza rea; simbolul este asociat aici cu graniţa ce se ridică între casa părintească şi lume; piatră de încercare, întâlnirea prinţului cu Spânul, anunţă începutul marilor probe prin care el urmează să treacă. Spânul îi apare eroului în codrul care se întinde dincolo de moşia părintească, într-un spaţiu labirintic, în care este neapărată nevoie de îndrumare; prinţul refuză de două ori ajutorul omului spân, încearcă să respecte sfatul părintesc şi abia după ce se rătăceşte în pădure şi pierde speranţa de a ieşi la liman, abia după ce se convinge că în ţinuturile acelea erau numai oameni spâni (ceea ce nu era aşa), acceptă sprijinul Spânului şi se lasă prins de acesta în fântână, pentru că era *boboc în felul său la trebi de aistea*. Devenit slugă, pierzându-şi toate atu-urile dobândite prin naştere, eroul îşi începe ascensiunea de pe cea mai de jos treaptă. Spânul îl învaţă umilinţa, îl supune la trei probe decisive, dar mai presus de orice îi pune

Scanned with OKEN Scanner

la încercare cuvântul dat, adică onoarea sa de om. La această încercare Harap-Alb face față, căci el își respectă jurământul făcut, anume de a-l sluji pe Spân până când va muri și va învia. Deși pare că această probă nu este trecută, în realitate, eroul se lasă *în știrea lui Dumnezeu*; confruntarea cu Spânul este încercarea cea mai grea: nimeni nu intervine, nimeni nu-i dă o mână de ajutor ca în celelalte situații. Ba mai mult, calul îi și spune lui Harap-Alb: *să fi vrut, de mult i-aș fi făcut pe obraz*, Spânului, însă astfel de indivizi *sunt trebuitori pe lume* pentru că *fac pe oameni să prindă la minte*. Prin proba Spânului, prințul plătește *un păcat strămoșesc*, cum se și spune la un moment dat. Totodată, adevărata încercare a prințului este tocmai condiția de slugă, motiv frecvent în basme și în operele de inițiere. Intrarea sa în slujba Spânului se face sub jurământ cavaleresc — prințul jură pe paloș și își va ține acest jurământ, ca un adevărat cavaler. S-ar putea crede că povestitorul a parodiat aici schema tradițională a personajului de basm, atribuindu-i eroului său prea multă naivitate și chiar lașitate. În realitate, povestea este foarte serioasă, iar destinul lui Harap-Alb e hotărât de Dumnezeu (după cum îi explică Sfânta Duminică) și de aceea eroul nu numai că își respectă cuvântul chiar și față de cel care nu merită, dar se lasă cu totul *în știrea lui Dumnezeu*.

O altă probă interesantă dintre cele care consacră statutul de erou al prințului este și peținea fetei împăratului Roș. Harap-Alb trebuie să supraviețuiască la curtea plină de capcane a împăratului, iar apoi s-o identifice pe fata cea vicleană, care are o sosie, de care nu poate fi deosebită. Această probă, ca și celelalte, nu poate fi trecută fără ajutor; crăiasa albinelor îl ajută pe erou s-o desemneze pe adevărata fată a împăratului Roș; ca și celelalte probe, nici aceasta nu este întâmplătoare: fata îl aștepta și se pregătește din timp cu apa vie și apa moartă, pentru că *știe* care este destinul lui Harap-Alb, este inițiată, a trecut deja prin probele necesare, are puteri miraculoase, este perechea destinată eroului. Harap-Alb nu este un erou exemplar, care învinge prin vitejie, cu paloșul în mână, ci el trece prin toate încercările ajutat de animalele binevoitoare, față de care a arătat milă, sau de prietenii pe care și i-a făcut în drumul său. Așadar, el câștigă pentru că are o educație creștină, cunoaște sentimentul milei și este tolerant și prietenos cu semenii săi. Sfânta Duminică îi și spune: *Fii încredințat că nu eu ci puterea milosteniei și inima ta cea bună te ajută*. Adevăratele încercări ale eroului sunt credința, milostenia și prietenia.

h. Explicați semnificația drumului din *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă

PE SCURT:

- Orice călătorie are caracter inițiatic.
- Drumul cunoașterii pregătește eroul pentru viață, pentru o nouă treaptă socială, pentru a-și găsi adevărata identitate sau pentru moarte.
- Harap-Alb parcurge în drumul său toate etapele vieții: cunoaște umilința, dobândește calitatea de erou, află puterea răbdării, și valoarea prieteniei, în fine, trece și prin experiența capitală — moarte și înviere.

PE LARG:

Din perspectivă mitică, drumul lui Harap-Alb înseamnă suprema pregătire a eroului, căci presupune cunoașterea lumii și a propriilor limite. Personajul de basm face o călătorie, marcată de numeroase încercări, iar la capătul ei se află izbânda, atingerea

Scanned with OKEN Scanner

țelului propus, marea recompensă. Harap-Alb face o călătorie mitică și, cu toate că apar aici multe simboluri specifice basmului popular, prin atitudinea eroului și prin natura unor probe, drumul său reprezintă o metaforă a vieții; prințul cunoaște umilința, săvârșește fapte de vitejie și prin aceasta își câștigă faima, află puterea răbdării și valoarea prieteniei, în fine, trece și prin experiența capitală — moarte și înviere.

Drumul său debutează cu pădurea labirintică, în care se rătăcește, deoarece refuză ajutorul Spânului. În literatură, în special în cea cultă, dar și în mituri, rătăcirea prin pădurea întunecoasă introduce într-o altă ordine a lumii, iar obstacolul nu poate fi trecut fără îndrumarea cuiva. Nici Sfânta Duminică și nici calul, cei doi ocrotitori constanți ai eroului, nu intervin aici; după cum, în final, nimeni nu-l apără pe Harap-Alb de paloșul Spânului; el moare și este înviat (cu *apă vie și apă moartă, cu trei smicele de măr*) și se trezește ca dintr-un vis, într-o lume în care îl așteaptă nunta cu fata împăratului Roș, coroana și împărăția unchiului său. Începutul și sfârșitul drumului este marcat de două experiențe pe care eroul trebuie să le trăiască singur, fără ajutor și fără încurajările prietenilor. Acest lucru dovedește că drumul prințului presupune ruperea definitivă a legăturilor cu lumea cunoscută, căci orice pregătire se săvârșește într-un spațiu străin, în care nu există decât nădejdea în Dumnezeu.

De-a lungul drumului, personajul este obligat să treacă prin mai multe încercări și de fiecare dată există cineva care îi cere să aibă răbdare, căci sfârșitul nenorocirilor sale nu este departe, ca și când toate celelalte personaje ar cunoaște destinul prințului. Dar el, intrus într-o lume necunoscută, trebuie să accepte toate obstacolele, având ca singură obligație să nu se oprească din drumul său.

Călătoria sa este una de pregătire pentru noua demnitate de împărat, dar și una de maturizare; de aceea toate probele sugerează dobândirea unor valori morale de necontestat; în Grădinile Ursului învață să fugă de pericolul invincibil, în confruntarea cu Cerbul săvârșește primul act de vitejie, dar rezistă și ispitei de-a ieși din groapa cu sânge la chemările tânguioase ale capului *solomonit* (vrăjit); în drum spre împăratul Roș își face prieteni de nădejde (Gerilă, Setilă, Flămânzilă etc.), apoi se îndrăgostește de fata împăratului; trăiește, așadar, viața în momentele ei esențiale, ca la capătul drumului să dobândească o nouă condiție, de ființă regenerată, trezită ca dintr-un somn greu.

i. Prezentați succint două episoade ale basmului *Povestea lui Harap-Alb*, ilustrative pentru caracterul personajului

PE SCURT:

- Harap-Alb îl ucide pe Cerbul împodobit cu nestemate.
- Se oprește din drum ca să le facă sălaș unor albine rătăcite.

PE LARG:

Vrând să-l piardă, Spânul îl trimite pe Harap-Alb să aducă nestematele Cerbului vrăjit, care trăiește într-o pădure, de care nimeni nu se poate apropia, căci Cerbul poate ucide cu privirea. Sfătuit de Sfânta Duminică, eroul se ascunde într-o groapă și își pune un obrăzar. Așteaptă momentul prielnic, anume amiaza zilei, când Cerbul vine să bea apă și să doarmă cu ochii deschiși. Harap-Alb îl ucide în somn, tăindu-i capul dintr-o singură lovitură, apoi așteaptă până la apusul soarelui în groapă, timp în care, de dincolo de moarte, Cerbul îl cheamă pe nume și îl roagă să-și arate fața; dar

Scanned with OKEN Scanner

eroul rezistă în groapa care se umpluse de sânge, până în amurgul zilei, când animalul îşi pierde puterea. Atunci ia capul împodobit cu nestemate şi se întoarce la curtea împăratului Verde, acoperit de glorie. În drumul său, crai mari şi împăraţi îl întâmpină, se minunează de strălucirea pietrelor scumpe şi îi oferă prinţului împărăţii şi averi în schimbul scumpului odor, dar el îşi ţine cuvântul şi se întoarce la stăpânul său, Spânul. Această probă prin care trece eroul se constituie în episod narativ, respectiv în acţiune autonomă, dar cu rol decisiv în subiectul basmului. Aici personajul trece proba răbdării, direct legată de acceptarea unui stăpân precum Spânul, în virtutea cuvântului dat.

O altă acţiune a eroului este fixată în drumul său spre împăratul Roş. El întâlneşte un roi de albine dezorientate, se opreşte şi le face urdiniş (adăpost), cioplind un butuc pe care îl parfumează cu *buruieni mirositoare*. Crăiasa albinelor îi mulţumeşte şi îi dă o aripă miraculoasă. Episodul se înscrie între acţiunile de milostenie ale eroului, cele mai însemnate, căci întreaga poveste începe cu un astfel de gest, când Harap-Alb dă un ban unei cerşetoare, care se dovedeşte a fi Sfânta Duminică.

CONCEPTE OPERAŢIONALE:

naraţiune — construcţie literară în care modul de expunere dominant este povestirea.

episod — fragment narativ care relatează acţiuni independente faţă de subiect, dar cu rol în semnificaţia lui globală; unele episoade sunt secundare (probele prin care trec fraţii lui Harap-Alb), altele ocupă un loc esenţial (înrobirea lui Harap-Alb), dar toate contribuie la semnificaţia generală a operei.

oximoron — combinaţie lingvistică paradoxală; figura de stil (luată din retorică) are, de regulă, funcţie persiflantă şi rostul de a ambiguiza universul artistic, de a şoca cititorul şi de a-l obliga la reflecţie. Exemple: *Harap-Alb, evlavie de vulpe.*

fantastic — categorie estetică şi registru narativ prin care opera de ficţiune capătă un caracter pronunţat fabulos, iar subiectul devine incredibil sau şocant. În basm, specie literară construită în exclusivitate pe această categorie, metarealitatea este acceptată printr-o convenţie tacită între creator şi receptor, universul artificial este subliniat neverosimil, iar formula narativă este marcată de clişee (structurile basmului). În nuvelă şi roman, fantasticul (susţinut prin impresionant de variate metode şi tehnici) contribuie la revelarea unei atmosfere misterioase, la construcţia personajului sau chiar la alcătuirea motivaţiei artistice.

ALTE SUBIECTE POSIBILE, LA ACEST CAPITOL:

- Prezentaţi trei personaje din *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă
- Arătaţi în ce constă valoarea literară a operei lui Creangă

3 I.L. CARAGIALE
(1852–1912)

a. Evidenţiaţi perspectiva estetică naturalistă în construcţia personajului Stavrache din nuvela *În vreme de război* de I.L. Caragiale

PE SCURT:

- Naturalismul este un curent literar, descins din realismul veacului al XIX-lea şi care promovează ideea că opera literară trebuie să fie o copie fidelă a realităţii.

Scanned with OKEN Scanner

- Personajul Stavrache este urmărit prin metode realiste, autorul expunând fără implicare evoluția sa psihologică.
- Secvențele care transpun visele și nebunia personajului pot fi considerate de factură naturalistă.

PE LARG:

Curent literar, descins din realismul veacului al XIX-lea, naturalismul promovează ideea că opera literară trebuie să fie o copie fidelă a realității, adică să ilustreze toate aspectele ei, mai cu seamă pe cele dure, surprinse în imagini frapante, adeseori violente, menite să bulverseze cititorul; mizeria, suferințele, maladiile de tot felul devin teme predilecte ale prozei naturaliste, al cărei reprezentant de seamă este E. Zola.

Nuvela *În vreme de război* are o construcție realistă, dar Caragiale își menține aceeași atitudine de umor reținut, din toate operele sale, ceea ce aici se observă mai cu seamă din faptul că își numește personajul cu o falsă reverențiozitate, **d**. Stavrache, atitudine specifică romantismului și care îndulcește oarecum povestea.

Stavrache este un hangiu cu principii morale și care, aflând că fratele său, popa Iancu, fusese șeful unei bande de tâlhari, este absolut oripilat; totuși, îl ajută să-și piardă urma, înrolându-l ca voluntar într-o trupă de soldați, care tocmai plecau pe front (Războiul pentru Independență — 1877). Întreaga avere a lui Iancu rămâne în grija lui Stavrache și cu aceasta începe și drama sa, urmărită subtil de către scriitor.

Stavrache, așa cum am spus mai sus, este un om moral, dar principiile sale izvorăsc din educație și mai ales din rutina vieții; totodată este o ființă practică, dovadă și ocupația sa de hangiu, cu o exactă apreciere a valorilor materiale, trăsătură care începe să degenereze din cauza singurătății, dar mai ales sub impulsul noii situații, de posibil moștenitor al lui Iancu.

Scriitorul își construiește personajul conturând conflictul dintre educație și instinct, dintre dragostea fraternă și avariția neconștientizată prin secvențe de factură naturalistă. Obsesia se instalează treptat, o dată cu gândul că Iancu ar putea muri pe front. Prinde contur în momentul în care Stavrache primește scrisoarea prin care îi este anunțat decesul fratelui său (și care se dovedește a fi o glumă) și se generalizează atunci când personajul începe să aibă viziuni chinuitoare. Caragiale ilustrează starea obsesională a hangiului prin descrierea amănunțită a halucinațiilor, în care sunt inserate toate elementele care au generat boala. Mai întâi, Iancu apare în visul lui Stavrache, într-o ipostază jalnică, de fugar care cerșește mila fratelui său, ceea ce exprimă sentimentul inițial de vinovăție, adânc înrădăcinat în conștiința lui Stavrache. Apoi imaginea lui Iancu devine amenințătoare, subliniind teama personajului că năzuințele lui de-a pune mâna pe averea fratelui ar putea fi spulberate. Evoluția personajului de la sentimentul de vină la teama devoratoare este ilustrată prin gesturi și atitudini abia schițate și care surprind momente esențiale din viața cotidiană a personajului: el mototolește instinctiv prima scrisoare trimisă de fratele său, apoi începe să emită ipoteze în legătură cu posibila lui moarte, iar gândurile devin obsesii, se transformă *în cercuri strâmte*; Stavrache invocă ajutorul lui Dumnezeu, își sfințește casa, dar coșmarul se instalează, revine la intervale regulate, timp de câțiva ani.

Frământarea inițială e sintetizată într-o frază care însoțește de fiecare dată fantomatica apariție a lui Iancu: *Gândeai c-am murit, neică?* Secvența cuprinde și dorința

Scanned with OKEN Scanner

dar şi teama personajului, vine şi din sentimentul de culpabilitate şi din cel de cupiditate. Când Iancu îşi face într-adevăr apariţia, Stavrache înnebuneşte.

Descrierea amănunţită a simptomelor bolii, aduse în prim-planul acţiunii, imaginile penetrante şi coşmareşti, prezentarea treptată a degradării hangiului sunt metode care ţin de construcţia naturalistă a personajului.

b. Comentaţi deznodământul nuvelei *În vreme de război* de I.L. Caragiale

PE SCURT:

- Deznodământul nuvelei cuprinde scena în care, obsesiile personajului transformându-se în realitate, el înnebuneşte.
- Nebunia lui Stavrache se manifestă prin identificarea cu fratele său.
- Lupta finală se desfăşoară ca în viziunile hangiului, pentru care nu mai există graniţă între halucinaţie şi realitate.

PE LARG:

Episodul care cuprinde deznodământul nuvelei este generat de întoarcerea lui Iancu, după câţiva ani — perioadă în care Stavrache făcuse o obsesie din teama că fratele său va veni într-o zi să-şi revendice averea. Pregătit cu grijă, prin descrierea amănunţită a halucinaţiilor hangiului, deznodământul reia din perspectiva realităţii situaţiile coşmareşti, trăite de Stavrache. Împăcat de multă vreme cu situaţia că trebuie să se lupte cu *fantoma* fratelui său, să o învingă şi să aştepte apoi următoarea ei apariţie, Stavrache reacţionează conform coşmarului, atunci când Iancu apare cu adevărat; îl atacă în linişte, aşteptând ca halucinaţia să-şi urmeze cursul, dar, cum de data aceasta nu mai iese învingător, personajul cedează, îşi pierde minţile şi începe să cânte *popeşte*, identificându-se cu fratele său, acceptându-şi teama — care a învins.

Nebunia lui Stavrache se declanşează sub efectul surprizei; Iancu, fire glumeaţă, nu i se arată de la început, iar când suspiciunile lui Stavrache în legătură cu străinul adormit se amplifică, adică după ce tensiunea este creată, acesta îşi dezvăluie identitatea şi rosteşte tocmai vorbele pe care le auzea Stavrache în viziunile sale: *Mă credeai mort, nu-i aşa?* Criza personajului se declanşează pentru că realitatea este identică halucinaţiilor sale: *Tot viforul care urla în noaptea grozavă să fi năpădit dintr-o dată în ţeasta lui Stavrache, nu l-ar fi clătinat mai cu putere, decât înfăţişarea şi vorbele acestea.*

Dacă în coşmarul său obişnuit, hangiul respectă un scenariu, cu resemnare (*orice minune, a treia oară trebuie să ni se pară lucru firesc*), modificările ce survin de data aceasta îl obligă să caute altă rezolvare; el trebuie să iasă victorios şi singurul mod este de a lua locul biruitorului, de fapt de a-l anula, luându-i identitatea de dinainte ca nenorocirile lui Stavrache să înceapă, de pe când Iancu mai era încă popa din Podeni. De aceea hangiul cântă *popeşte*, întorcându-se instinctiv la acel moment al normalităţii.

Deznodământul nuvelei este concentrat în jurul stărilor clinice ale personajului, urmărite în detalii groteşti (contracţiile musculare, expresia împietrită, repeziciunea şi violenţa mişcărilor, spuma roşie care îi acoperă gura), ceea ce face ca povestea hangiului să devină un studiu de caz; dar scriitorul nu-şi poate înfrânge tentaţia de a construi dramaturgic şi raportează deznodământul şi la celălalt personaj, pentru care întâmplarea este tradusă prin ghinionul specific caragialesc: *N-am noroc*, spune cu

Scanned with OKEN Scanner

resemnare Iancu; prin replica aceasta, finalul tensionat se relaxează uşor, iar subiectul nuvelei aduce vag în memoria cititorului celebra replică a conului Leonida: *Omul bunioară, de par egzamplu, dintr-un nu-ştiu-ce ori ceva, cum e nevricos, de curiozitate, intră la o idee; a intrat la o idee? fandacsia e gata; ei! şi după aia, din fandacsie cade în ipohondrie. Pe urmă, fireşte, şi nimica mişcă.*

CONCEPTE OPERAŢIONALE:

personaj — structură literară care întruchipează tipuri de oameni şi care susţine subiectul operei prin evoluţia sa narativă.
deznodământ — moment final al subiectului literar.

G. CĂLINESCU DESPRE OPERA LUI I.L. CARAGIALE:

„...pe lângă analiză, întâlnim şi tipologii, fiindcă Stavrache, frate neomenos, întruneşte ceva din eternul uman. Nu lipseşte de altfel nici obligatoriul factor ereditar al naturaliştilor, strecurat cu discreţie, de astă dată fără paradă scientistă. Incontestabil există o tară în familia în care un frate înnebuneşte, iar altul se face tâlhar ca popă şi delapidator ca ofiţer. Posibil, alcolism, pentru că îl vedem pe Stavrache bând.

.....

Fără să fie esenţială, structura tipologică există în opera lui Caragiale, ca un schelet susţinător. Altfel opera ar părea uşuratecă. Nicăieri nu dăm de caracterul complet, trăind independent de comicul situaţiilor. [...] Nu întâlnim aici pe mizantrop, pe avar, pe ipocrit, adică marile probleme de viaţă morală. Caracterele lui Caragiale sunt minimale. [...] În *O scrisoare pierdută*, Ştefan Tipătescu, prefectul, e foarte neînsemnat ca om. Zaharia Trahanache e o variantă bonomă a lui jupân Dumitrache, un *cocu*, cu bănuielile uşor de potolit. Agamiţă Dandanache e mai mult un bâlbâit şi un mărginit mintal, simbol trist al necesităţilor electorale şi lamentabil exponent de clasă. El comite nedelicateţea de a se sluji la infinit de o scrisoare compromiţătoare, căzută în mâinile sale, dar se pune întrebarea dacă personal are destul proces mintal spre a-şi da seama de natura morală a faptelor. Farfuridi, Brânzovenescu, Cetăţeanul turmentat, cei dintâi doi tenebroşi, ultimul onest şi beţiv, sunt mai curând nişte intrări grase în scenă decât nişte corporalităţi. Caţavencu e zgomotos, schelălăitor, escroc, galant, sentimental, patriot, adică un Mitică, exponent al câmpiei danubiene. Poate că mai substanţial este comisarul Pristanda, un Polonius pentru această lume bombastică, funcţionând ca un ecou docil." (*op. cit.*, pp. 498; 505)

c. Notaţi trei modalităţi de realizare a comicului în piesa *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale

PE SCURT:

- **Comicul** *este o categorie estetică*, prin intermediul căreia se creează ilaritate spontană, fără ostentaţie şi fără caracter moralizator (ca în satiră).
- În opera lui Caragiale comicul se realizează, în primul rând, prin faptul că fiecare personaj se defineşte printr-o trăsătură fundamentală, îngroşată şi caricaturizată, aflată în contrast flagrant cu ceea ce ar vrea să pară personajul (comicul de caracter).

Scanned with OKEN Scanner

- Atitudinea autorului față de personajele sale este ironică; el le așază în situații care le fac ridicole și subliniază acest lucru în indicațiile scenice (comicul de intenție).
- Caragiale creează situații comice: încurcături, personaje care dovedesc o înțelegere greșită a realității, în ciuda tuturor evidențelor (comicul de situație).
- Comicul operelor lui I.L. Caragiale mai este generat de jocurile de cuvinte, greșelile de limbă, ticurile verbale (comicul de limbaj), de numele personajelor (comicul numelor), de ridiculizarea unor principii unanim acceptate în realitatea obiectivă, sau a unor automatisme sociale (comicul de moravuri).

PE LARG:

În **comedia** de factură clasică (așa cum este cea a lui Molière), fiecare personaj se definește printr-o trăsătură fundamentală, îngroșată și caricaturizată, aflată în contrast flagrant cu ceea ce ar vrea să pară personajul, și aceasta îl face reprezentativ pentru o categorie umană, autentică pentru orice epocă și pentru orice țară; adică este un personaj *tipic*; astfel, ipocritul, avarul, snobul, ipohondrul, gelosul, mizantropul sunt personajele predilecte ale comediei, fiind plasate în contexte care să le pună în evidență defectul pe care insistă autorul. De aceea, se spune că în comedia clasicistă apar *personaje tipice în împrejurări tipice.*

În comedia *O scrisoare pierdută* toate personajele sunt tipice: Trahanache întruchipează individul capabil de toate compromisurile, camuflat sub masca onorabilității, Pristanda este lingușitorul, Farfuridi ilustrează prostia orgolioasă, Cațavencu reprezintă tipul demagogului. Scriitorul caricaturizează trăsătura distinctă a fiecărui personaj, obținând efecte comice din discrepanța creată între atitudinea reală și părerea pe care o are personajul despre sine. De pildă, Pristanda, polițaiul orașului, se crede întruchiparea vicleniei, pentru că adoptă o atitudine obedientă față de cei puternici, cu scopul declarat de a obține avantaje materiale; în realitate, „avantajele" sunt furturi ordinare, unanim știute (povestea cu steagurile), iar el este o ființă jalnică și profund nemulțumită de condiția sa (familie mare, remunerație mică), a cărui slugărnicie devine inutilă, monstruoasă și absurdă. Caragiale îl surprinde doar în scene tipice, subliniindu-i grotesc servilitatea simulată; polițaiul se declară cu emfază *omul coanei Joița* și al prefectului Tipătescu, îl salută cu reverențiozitate exagerată pe Trahanache și devine ostentativ amabil cu Nae Cațavencu; în acest din urmă caz, comicul frizează absurdul: Pristanda îl arestează pe Cațavencu și, când îl aduce din arestul poliției la întâlnirea cu Tipătescu, îi face complimente exagerate, anticipând eventuala victorie a acestuia — îi mărturisește că îl respectă, că îi citește gazeta ca pe *Evanghelie*, ignorând cu totul situația sa de autoritate opresivă. Această atitudine de slugă a oricui deține puterea este comică prin exagerare, dar mai ales pentru că Pristanda, polițaiul orașului, este cel care trebuie să mențină ordinea urbei, adică ar trebui să fie o autoritate neutră și verticală. Ca și în cazul celorlalte personaje, defectul gros subliniat anulează personalitatea individului, care trăiește doar prin această dimensiune a caracterului său (slugărnicia), iar modalitatea de realizare artistică poartă numele de **comic de caracter**.

Atitudinea autorului față de personajele sale este ironică; el le urmărește în situațiile tipice, care le fac ridicole și sugerează părerea pe care o are despre personaj în indicațiile scenice; mult comentată, scena în care Nae Cațavencu își ține discursul este

Scanned with OKEN Scanner

completată de observațiile acide ale autorului, așezate între paranteze; personajul aduce la tribună un vraf de hârtii pentru a impresiona auditoriul, își șterge fruntea *cu eleganță avocățească*, izbucnește în plâns isteric în momentele culminante ale discursului, care de fapt nu comunică nici o idee, nici un sentiment. Parantezele conțin amănunte distinctive pentru fiecare personaj; Farfuridi, conservator, se șterge cu *basmaua*, pe când *ultraprogresistul* Cațavencu are *batistă*. Ridiculizarea directă a personajului, prin consemnările parantetice ale autorului, constituie **comicul de intenție**.

De asemenea, Caragiale creează **situații comice**; multe scene sunt construite pe încurcături sau pe contrastul ilar creat între ceea ce știu o parte a personajelor, sau chiar cititorul, și ceea ce crede, uneori, un singur personaj, rămas în afara jocului. Așa este, de pildă, scena în care Trahanache îi vorbește lui Tipătescu despre scrisoarea de amor și despre șantajul pus la cale de Cațavencu, destăinuindu-i abia în finalul expunerii, după ce Tipătescu trăiește toate emoțiile cu putință, că el nu crede în autenticitatea scrisorii. După cum venirea inopinată a lui Zaharia Trahanache la Tipătescu creează o scenă de mișcare comică, la care cititorul este părtaș: Zoe trebuie să iasă din scenă, Pristanda îi acoperă ieșirea, Tipătescu este în mod evident tulburat, iar *venerabilul* Trahanache nu observă nimic din această agitație.

CONCEPTE OPERAȚIONALE:

clasicism — curent literar dominant în secolul al XVII-lea, în special în Franța. Estetica acestui curent literar pătrunde în cultura română prin intermediul literaturii pașoptiste. Clasicismul impune un stil academic, creează o literatură riguroasă și instituie câteva reguli care asigură echilibrul dintre formă și conținut, printre care *regula celor trei unități* (de timp, de spațiu și de acțiune), preluarea subiectelor și a formulelor artistice din literatura greco-latină pentru ca astfel să se impună niște modele, crearea personajelor *tipice în împrejurări tipice*, numite *caractere* literare (avarul, demagogul, ipocritul, încornoratul, bolnavul închipuit etc.); personajul clasicist este aristocrat, solar, virtuos, inflexibil, rațional. Scriitorii reprezentativi ai acestui curent sunt Molière (*Avarul*), Racine, Boileau. La noi, Kogălniceanu și Negruzzi realizează câte o *fiziologie* literară, specie caracteristică pentru clasicism.

comedie — specia literară a genului dramatic construită pe categoria estetică numită *comic*, adică pe o ilaritate spontană, aproape lipsită de intenții moralizatoare. Comedia apare în antichitatea greacă (Aristofan), este cultivată în literatura latină (Plaut), în evul mediu și în Renaștere (Shakespeare), își recapătă rolul de ritual comic prin *commedia dell'arte* și prin teatrul *elisabethan*; clasicismul (sec. al XVII-lea) o aduce la apogeu (Molière), iar în realism se bucură de interes. La noi, specia se dezvoltă prin contribuția lui V. Alecsandri (*Chirița în provincie*), I.L. Caragiale (*O noapte furtunoasă, O scrisoare pierdută*), G. Ciprian (*Omul cu mârțoaga*), Al. Kirițescu (*Gaițele*) ș.a.

d. Notați două modalități de realizare a comicului prin intermediul numelor personajelor în piesa *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale

PE SCURT:

În comedia lui Caragiale numele sunt comice pentru că:

- se referă direct la defectul principal (Cațavencu, Tipătescu, Dandanache, Farfuridi și Brânzovenescu).
- sugerează mai multe sensuri legate de caracterul sau de funcția personajului în construcția comediei (Trahanache, Pristanda, Zoe).

Scanned with OKEN Scanner

PE LARG:

Modalitate de realizare a **comicului de limbaj**, numele personajelor caragialeşti se află în directă legătură cu defectul caricaturizat sau sugerează diverse nuanţe ale semnificaţiei comice a personajului. Această particularitate a fost pentru prima dată semnalată de către Garabet Ibrăileanu, care explică şi numele proprii din *O scrisoare pierdută*, subliniind efectul comic generat de deformarea sau diminutivizarea numelui; Agamemnon Dandanache, candidatul trimis de la centru, bâlbâit, incoerent în exprimare, lipsit de scrupule (*mai canalie decât Caţavencu*), poartă numele eroului din *Iliada* homerică (Agamemnon) şi un alt nume care sugerează încurcătura de proporţii, creată de candidatura sa (*dandana* — alarmă militară, tămbălău); sufixul de origine greacă *ache*, care apare la mai multe nume caragialeşti, este unul de diminutivizare, ceea ce şi motivează faptul că Trahanache, neputând să pronunţe numele întreg al candidatului, îi va spune *Gagamiţă*, ceea ce sugerează imaginea unui erou în caricatură.

Tipătescu are un nume care ilustrează anodinitatea sa într-o lume cu caractere puternice, căci el este un Don Juan de duzină, aflat într-o funcţie aparent importantă, dar în care face doar figuraţie (căci Trahanache este adevăratul stăpân al judeţului), adică este un *tip* oarecare şi de aceea poartă un nume insignifiant, împodobit cu sufixul cel mai banal al numelor româneşti (*escu*).

Numele *coanei Joiţica* sugerează energia debordantă a personajului, precum şi implicarea ei totală în existenţa urbei, în care este *cea mai bună damă* (*zoe* în geceşte înseamnă *viaţă*). Pristanda sugerează prin numele său limitarea şi balcanismul degenerat, căci substantivul comun *pristanda* denumeşte o horă, venită în tradiţia românească în timpul domniilor fanariote.

Farfuridi şi Brânzovenescu, personaje care constituie un cuplu ilar, poartă nume derivate de la cuvinte cu sugestii culinare, ceea ce ilustrează inseparabilitatea celor doi eroi.

Numele lui Zaharia Trahanache, după cum au observat mai mulţi critici, evocă ramolismentul (zaharisirea), dar şi versatilitatea; el este trecut prin multe experienţe, consumat, dar totodată este şi cel care trage toate sforile, în jurul lui se concentrează acţiunea, el face substanţa acestei lumi (prin cuvântul *trahana* era denumit aluatul pentru tăiţeii de supă, în epoca fanariotă).

Toate numele au semnificaţii legate de caracterul comic al personajelor şi sonorităţi sugestive, majoritatea trimiţând la epoca fanariotă — înregistrată în conştiinţa noastră ca un univers fără reguli, de unde impresia generală de carnaval pitoresc şi haotic.

LIVIU PAPADIMA DESPRE COMICUL DE CARACTERE:

„Comicul de caractere e corelat cu tendinţele dramaturgului spre tipizare. Rizibile sunt afectarea, discrepanţele dintre pretenţii şi realitate, totala necunoaştere de sine, prostia, incultura, credulitatea, demagogia, mimetismul, slugărnicia, laşitatea. Trebuie iarăşi remarcat că exploatarea acestor tare sau slăbiciuni umane nu e suficientă spre a atinge efectul comic. Ele nu constituie modalitatea de realizare, ci materialul acesteia. [...] În ceea ce priveşte comicul de caractere, esenţială este intuiţia globală pe care cititorul sau spectatorul o capătă despre personaje şi despre ce s-ar putea întâmpla cu ele." (*Comediile lui I.L. Caragiale*, Editura Humanitas, 1996, p. 261)

Scanned with OKEN Scanner

e. Demonstraţi apartenenţa personajului Caţavencu (din comedia *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale) la o anumită tipologie literară

PE SCURT:

- Caţavencu reprezintă tipul demagogului lătrător.
- El îşi susţine idealul prin cuvinte sforăitoare, dar în care aproape crede.
- Lipsit de scrupule, recurge la orice mijloc pentru a-şi atinge ţelul.
- Principalele trăsături ale demagogului sunt ostentaţia şi grandilocvenţa.

PE LARG:

Nae Caţavencu, poate că cel mai cercetat personaj al comediei, este tipul demagogului *latrans* (Ibrăileanu); canalie şi om de temut, el are toate atributele rolului său: este proprietarul ziarului **Răcnetul Carpaţilor**, întemeietorul societăţii **Aurora economică română**, avocat cu vederi liberale, adică are toate armele pentru a intra în politică. Masca sa ludică se caracterizează prin ostentaţie şi grandilocvenţă. Caţavencu nu este surprins în atitudini particularizatoare; nici măcar atunci când, înfrânt, îşi manifestă obedienţa faţă de foştii săi duşmani, nu abandonează stilul pompos şi lipsit de conţinut. Nici una dintre replicile acestui personaj nu-i deconspiră natura interioară, adevăratele sentimente sau emoţii; trăsătura lui principală este absolutizată; Caţavencu are în exclusivitate replici şablonarde, pompoase, bombastice, marcate de cuvinte mari, dar lipsite de substanţă şi chiar de sens. Discursul din *actul III* păstrează clişeele retorice convenţionale, dar afirmaţiile sunt lipsite de logică: *industria română este admirabilă, sublimă, putem zice, dar lipseşte cu desăvârşire; noi aclamăm munca, travaliul, care nu se face deloc în ţara noastră!;* Personajul acordă importanţă doar sonorităţii şi tonului declamator, fără a fi atent la sensul cuvintelor, ceea ce autorul subliniază prin indicaţiile parantetice; astfel, Caţavencu *îngroaşă vorbele*, îşi *diluiază vocea*, alteori, tonul devine *brusc vioi şi lătrător*. Intenţia personajului este aceea de a se înregistra în memoria opiniei publice prin cuvinte memorabile, cel mai adesea de un patriotism sforăitor. Ca orice demagog, el îşi pune în slujba acestor intenţii toată puterea de convingere, sfârşind prin a fi încredinţat că are dreptate; de aici se naşte nevoia lui de ideal şi atitudinea de o constanţă absurdă în urmărirea ţelului propus. Aproape că pare onest atunci când refuză alternativele propuse de Tipătescu, în numele unui ideal patriotic; prefectul îi oferă funcţii înalte (un loc de membru în Comitetul permanent, avocat al statului, primar) sau recompense materiale (moşia Zăvoiul), dar Caţavencu este blocat în dorinţa sa de a deveni deputat, căci această ipostază îi stimulează nevoia de a se manifesta prin discurs public. Demagogia personajului este deja viciu. De aceea este dispus la orice compromis pentru a-şi atinge ţelul. Şantajul, furtul calificat, obedienţa isterică (atunci când îi spune lui Tipătescu: *Te rog!... Nu mă combate... Susţine-mă... Alege-mă...*) dovedesc, este adevărat, caracterul odios al personajului, dar ilustrează şi fixaţia lui: Caţavencu este convins că i se cuvine să reprezinte politic judeţul (*vreau ceea ce merit în oraşul ăsta de gogomani, unde sunt cel d-ntâi... între fruntaşii politici...*). El nu are conştiinţa mediocrităţii sale şi de aceea formulează în fraze frumos sunătoare prostii monumentale: desfigurează maxime celebre — astfel, *honeste vivere* (*a trăi onest*) devine *oneste bibere*; crede că *falit* înseamnă finanţist; face afirmaţii paradoxale precum cea despre *luptele seculare care au durat aproape treizeci de ani.*

Scanned with OKEN Scanner

Atitudinea sa declamatoare, superficialitatea, insistența grotescă, pretențiile, înfumurarea sunt trăsăturile caracteristice pentru tipologia demagogului, ilustrată aici.

f. Prezentați evoluția conflictului declanșat de pierderea scrisorii din comedia *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale

PE SCURT:

- Conflictul din comedia *O scrisoare pierdută* se desfășoară între două grupuri de interese: cel al lui Trahanache, *prezidentul* partidului conservator, și cel al dăscălimii liberale, reprezentată de către Cațavencu.
- Pierderea scrisorii accentuează conflictul, deoarece îi oferă lui Cațavencu posibilitatea de a-și șantaja adversarii politici.

PE LARG:

Conflictul din comedia *O scrisoare pierdută* se desfășoară între două grupuri de interese: cel al lui Trahanache, prezidentul partidului conservator, și cel al dăscălimii liberale, reprezentată de către Cațavencu. Ștefan Tipătescu, prefectul județului, prietenul lui Zaharia Trahanache, este și amantul Zoei Trahanache, soția *venerabilului politician*, personajul cel mai de seamă al urbei X — Zaharia Trahanache. Tipătescu trimite o scrisoare Zoei, în care fixa o întâlnire amoroasă, iar scrisoarea este pierdută și în cele din urmă ajunge în mâinile lui Cațavencu. Acesta amenință că va publica scrisoarea în ziarul său, **Răcnetul Carpaților**, dacă partidul conservatorilor nu va susține candidatura sa la deputăție, deși Cațavencu face parte din partidul liberal.

Conflictul este accentuat de schimbările de situație care au loc: scrisoarea compromițătoare este pierdută de către Zoe, găsită de Cetățeanul turmentat, de la care o fură Cațavencu; apoi acesta pierde scrisoarea; este găsită din nou de Cetățeanul turmentat, care o aduce în cele din urmă *andrisantului*.

Într-un alt plan, pierderea scrisorii declanșează o serie de acțiuni; mai întâi Tipătescu este îngrozit că Trahanache va afla de legătura lui cu Zoe, dar tensiunea se stinge repede, căci Trahanache îl acuză pe Cațavencu de înșelătorie. Totodată Zoe și Tipătescu trăiesc cu deznădejde situația, fiind gata să satisfacă orice dorință a lui Cațavencu, fără să știe că Trahanache descoperise o poliță falsificată de Cațavencu, prin care voia să-l contrașantajeze și să stingă orice conflict. Din această confuzie se naște scena care marchează punctul culminant, când Tipătescu dă ordin polițaiului să-l aresteze pe Cațavencu și în învălmășeala creată, Cațavencu își pierde pălăria, în căptușeala căreia se afla scrisoarea care tulbură viața din urbea X.

Pierderea scrisorii declanșează conflictul în jurul căruia se concentrează întreaga acțiune a piesei (de unde și titlul). Chiar și deznodământul este legat de acest eveniment, căci câștigătorul în alegeri, Agamemnon Dandanache, a folosit tot o scrisoare compromițătoare pentru a șantaja o *persoană însemnată*, obligând-o să-i sprijine candidatura.

g. Prezentați succint două acțiuni ale personajului Cațavencu din comedia *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale

PE SCURT:

- Cațavencu îi smulge scrisoarea Cetățeanului turmentat.
- Umil și lingușitor îi cere iertare lui Tipătescu în final.

Scanned with OKEN Scanner

PE LARG:

Caţavencu apare ilustrat în comedia *O scrisoare pierdută*, în special prin discursurile demagogice; acţiunile propriu-zise ale personajului sunt repovestite de alte personaje (Trahanache, Cetăţeanul turmentat) sau surprinse în scene succinte (arestarea, aducerea din arest la întâlnirea cu Tipătescu). Una dintre acţiunile sale este povestită de Cetăţeanul turmentat: după ce îl vede pe acesta citind o scrisoare sub felinar, încearcă să i-o ia şi, pentru că eşuează, îl acuză că primeşte scrisori de la prefect (îi cunoscuse *slova*); Cetăţeanul turmentat nu se intimidează, dar nici Caţavencu nu renunţă. Încearcă să cumpere scrisoarea pe doi poli, apoi îl îmbată pe *cetăţean* şi îi fură scrisoarea în timp ce acesta dormea.

O altă ipostază a personajului apare în final, după ce condusese manifestaţia de elogiere a deputatului proaspăt ales. El e ameţit de băutură, la concurenţă cu Cetăţeanul turmentat, dar îşi păstrează abilitatea şi, înainte de-a ţine un discurs pe tema lui preferată — progresul —, se strecoară şi îi cere iertare lui Tipătescu, tot prin replici demagogice şi zgomotos-ridicole: *Să mă ierţi şi să mă iubeşti! pentru că toţi ne iubim ţara, toţi suntem români!... mai mult sau mai puţin oneşti!*

CONCEPTE OPERAŢIONALE:

conflict — modalitate literară de accentuare a tensiunii dramatice, creată de obicei prin confruntarea dramatică dintre două personaje, opinii, principii, situaţii etc; conflictul este nelipsit din opera dramatică, dar apare şi în cea epică. (v. subiectul **f**, de mai sus)

genul dramatic — unul dintre cele trei formule principale ale literaturii, care cuprinde opere scrise special pentru a fi reprezentate scenic; speciile reprezentative ale genului sunt comedia, tragedia şi drama.

schiţă — specia genului epic în proză caracterizată prin concizie de stil, capacitate sintetică a subiectului şi o compoziţie simplă (exemplu: schiţa *Bacalaureat* de I.L. Caragiale).

ALTE SUBIECTE POSIBILE, LA ACEST CAPITOL:

- Caracterizaţi trei personaje din comedia *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale
- Comentaţi evoluţia psihologică a personajului Stavrache, din nuvela *În vreme de război* de I. L. Caragiale
- Comentaţi ticurile verbale ale personajelor din *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale

4 IOAN SLAVICI
(1848–1925)

a. Prezentaţi subiectul nuvelei *Moara cu noroc* de Ioan Slavici

PE SCURT:

- Ghiţă, un cizmar, cu viaţă modestă, hotărăşte să-şi îmbunătăţească existenţa şi ia în arendă cârciuma de la Moara cu noroc.
- Aceasta este aşezată la răscruce de drumuri, în loc pustiu, lângă o moară părăsită, aşa încât principalii clienţi sunt drumeţi şi mai ales porcarii care îşi pasc turmele în luncile şi pădurile din preajmă.

Scanned with OKEN Scanner

- Pentru a sta la Moara cu noroc, Ghiță trebuie să devină omul lui Lică, sămădăul.
- Nehotărât între a accepta compromisul și a-l trăda pe Lică, Ghiță își prăpădește agoniseala, își ucide nevasta și, în cele din urmă, își pierde viața.
- Moara cu noroc arde, iar sămădăul se sinucide.

PE LARG:

Nuvela urmărește destinul personajului Ghiță, un cizmar care dorește să-și schimbe condiția socială. Acesta ia în arendă o cârciumă, aflată la răscruce de drumuri, cunoscută sub numele de Moara cu noroc. Deși este avertizat de soacra sa că omul trebuie *să fie mulțumit cu sărăcia* pe care o are, Ghiță crede cu toată puterea că datoria omului pe pământ este de a-și face viața mai bună, mai cu seamă când are și familie.

După ce se instalează la Moara cu noroc, împreună cu Ana, soția sa, cu soacra și copilul, Ghiță află că întreg ținutul este sub stăpânirea unui sămădău, pe nume Lică. După cum explică autorul, *sămădăul* este supraveghetorul mai multor turme de porci, dar și un om cu oarecare stare, deoarece el plătește toate animalele pierdute; totodată cunoaște toate cotloanele ținutului și are autoritate printre porcari. Turmele pe care le are Lică în grijă aparțin unor persoane importante din ținut, precum Arpad Vermeșy, și de aceea se bucură de protecția autorităților. Făcându-și faimă de om *primejdios*, sămădăul este temut, iar din turmele sale nu îndrăznește să fure nimeni. Cine ia în exploatare cârciuma de la moara părăsită *trebuie să fie omul lui Lică*, doarece el *stăpânește drumurile*, iar Moara cu noroc este locul în care sămădăul schimbă banii necurați, veniți de pe urma unor fapte nelegiuite și după cum spune, la un moment dat, tot aici este și locul unor crime odioase.

Ghiță își face repede nume bun la Moara cu noroc, câștigă bine, familia i se mărește cu încă un copil și speranțele sale în viitor devin din ce în ce mai luminoase. În acest moment de prosperitate și mulțumire își face apariția sămădăul, care îi explică în puține cuvinte că va trebui să i se supună.

De aici încep nenorocirile cârciumarului, care dorește și să rămână la Moara cu noroc, unde câștigă bine, dorește și să-și păstreze demnitatea în fața lui Lică și dorește, de asemenea, să nu încalce legea. Neputând să-și îndeplinească toate aceste dorințe, el tergiversează luarea unei hotărâri decisive și treptat acceptă și rolul de tăinuitor al sămădăului și o vagă alianță cu jandarmul Pintea; astfel, asistă neputincios la nelegiuirile lui Lică, află că acesta l-a jefuit pe un arendaș bogat, că a ucis mai mulți oameni, printre care o femeie și un copil, dar în același timp primește banii lui Lică, acceptă să-i schimbe acești bani obținuți din tâlhării și crime, luând camătă jumătate din sumă; în mod paradoxal, Ghiță speră să-și păstreze conștiința curată și îi duce lui Pintea banii primiți de la sămădău, ca probă a vinovăției acestuia, firește fără a pomeni de camăta percepută, iar în cele din urmă, se oferă să-l anunțe pe jandarm când va sosi momentul ca Lică să poată fi prins cu dovezi incontestabile asupra sa; dar nici în acest moment nu renunță la interesele sale, căci el hotărăște să-l fure pe sămădău, înainte de a-l preda lui Pintea. Își pregătește cu fervoare lovitura și își sacrifică nevasta, pentru a nu da de bănuit sămădăului. Planul său eșuează. Întors la Moara cu noroc, o ucide pe Ana și este ucis la rândul său de Lică, venit să-și recupereze șerparul în care avea banii furați. Oamenii sămădăului dau foc casei, în care ard și cele două cadavre, iar

Scanned with OKEN Scanner

Licã, urmãrit de Pintea, îngrozit de ideea de a nu fi prins cu dovezile nelegiuirilor sale asupra-i, se sinucide, zdrobindu-şi capul de un stejar.

b. Demonstraţi complexitatea personajului Ghiţă din nuvela *Moara cu noroc* de Ioan Slavici

PE SCURT:

- Nuvelă romantică, de fină analiză psihologică, *Moara cu noroc*, pentru prima dată în literatura noastră, aduce prin personajul Ghiţă o poveste despre compromis şi consecinţele lui.
- Pentru Ghiţă atitudinea ideală este cumineţenia, prin care el înţelege o cale de mijloc, care să-i asigure şi bunăstarea şi liniştea morală.
- El află că acest lucru nu este posibil, abia după ce trece prin toate situaţiile create de compromis şi printr-o încrâncenată luptă morală, ilustrată de autor prin prezentarea amănunţită a tuturor dilemelor în care se zbate personajul.
- Eroul capătă complexitate prin faptul că autorul urmăreşte în detaliu sinuosul lui drum între bine şi rău.

PE LARG:

Complexitatea personajului Ghiţă este conferită de caracterul său labirintic, de zbaterea sa între două atitudini extreme, caracteristică oricărui personaj romantic. Povestea acestui erou este una despre compromis şi consecinţele lui; după ce ia în arendă Moara cu noroc, Ghiţă descoperă bucuria câştigului şi este conştient de starea prin care trece, ştie că a căpătat o *slăbiciune* care atinge păcatul, dar nu-i place *să i-o spună alţii*. El încearcă să reziste ispitei unui compromis făcut în numele slăbiciunii sale şi, iniţial, se gândeşte să renunţe la cârciumă; nu găseşte însă forţa necesară, pentru că Lică îi ia o parte din bani, iar Ghiţă vrea să şi-i primească înapoi.

Perfect conştient că a intrat într-un joc, el se hotărăşte spre o atitudine duplicitară pe care o numeşte *cumineţenie*, adică adoptă principiul *să te faci frate cu dracu până treci puntea*; chiar face caz de libertatea sa, îşi exercită întreaga forţă morală asupra sămădăului şi încearcă să răspundă la teroare cu teroare. Dar toată energia pe care o desfăşoară ca să obţină prietenia lui Lică şi să anihileze orice încercare a acestuia de a-l transforma într-o *slugă* se dovedeşte distructivă; Ghiţă devine taciturn, nu mai este în stare să comunice cu familia, iar singurătatea îi accentuează tensiunea psihică. Sămădăul îl umileşte pentru că îi ghiceşte *păcatele*: slăbiciunea pentru bani şi iubirea pentru Ana; iar sentimentul de umilinţă se converteşte în dorinţa acută de răzbunare. Aşteptând un moment bun, el îşi complică legătura cu Lică şi din informator *cuminte* devine complice la crimele acestuia. Primeşte banii sămădăului şi îl întreabă de la care din victimele sale proveneau, ca apoi, să se ruşineze de întrebarea sa. Deşi îl consideră o fiinţă diabolică şi doreşte din tot sufletul să-l vadă prins, totuşi este ispitit de câştigurile băneşti ale lui Lică: *Se gândea la câştigul pe care l-ar putea face în tovărăşie cu Lică, vedea banii grămadă înaintea sa şi i se împăiengeneau parcă ochii: de dragul acestui câştig ar fi fost gata să-şi pună pe un an, doi capul în primejdie.* Ghiţă nu alege în mod hotărât nici calea răului şi nici pe cea a binelui, ci aşteaptă, aproape fără să-şi dea seama că dorinţa lui de chivernisire se transformă în aviditate devoratoare; chiar când hotărăşte să-l trădeze pe Lică, el are de ales între Ana şi răzbunare; alege,

Scanned with OKEN Scanner

cu un preț monstruos, trădarea sămădăului, dar purtând asupra sa aurul pe care acesta i-l încredințase ca să-l vândă, și pleacă să-l cheme pe Pintea, nu atât cu bucuria că Lică va fi prins, cât cu gândul stimulativ că nu-i va mai înapoia nici aurul, nici banii.

Când sămădăul îl anunță că în cârciuma lui se vor comite crime, explicându-i că aceasta este următoarea treaptă a relației lor, mai întâi Ghiță protestează cu vehemență, apoi, *hotărât și rece*, se oferă să-i fie tovarăș întru toate.

Drama personajului descinde din neputința de-a rezista ispitei banului, dar și ispitei puterii, alături de Lică, concurată de procesele sale de conștiință; Ghiță știe că greșește, își face reproșuri și crede sincer că va supraviețui compromisului făcut; ba chiar se gândește la un moment dat să renunțe la familie, să-și ia agoniseala și să trăiască neștiut de nimeni într-un colț de lume. Nu suportă gândul ca cineva să-i cunoască păcatele și o ucide pe Ana tocmai pentru că nu vrea să existe nici un martor al nemerniciei sale.

Acest amestec de *cumințenie* și viciu reprezintă amprenta eroului din nuvela *Moara cu noroc*.

c. Notați patru elemente portretistice ale personajului Ana din nuvela *Moara cu noroc* de Ioan Slavici

PE SCURT:

- Inițial, Ana apare ca ființă așezată, împăcată cu sărăcia și liniștea colibei sale, după cum o prezintă chiar mama sa.
- Autorul îi face un portret romantic, în care subliniază feminitatea personajului.
- După ce începe să-l suspecteze pe Ghiță în legătură cu crimele comise, portretul Anei este proiectat în secvențe tensionate, care ilustrează teama, ambiguitatea sentimentelor și chiar isteria.
- În final, Ana este prezentată în scena dramatică a morții — deznădăjduită din cauza vinovăției, nedumerită de pedeapsa morții și găsind încă puterea să se răzbune.

PE LARG:

Inițial, Ana apare ca ființă *așezată*, împăcată cu *sărăcia și liniștea colibei* sale, după cum o prezintă chiar mama sa: *Ana îmi părea prea tânără, prea așezată, oarecum prea blândă din fire și-mi vine să râd când mi-o închipuiesc cârciumăriță*. Ea își iubește bărbatul și îl acceptă ca pe o autoritate totală; de aceea, când Ghiță se plânge că nu are sfătuitor pentru că Ana e *slabă la minte*, ea răspunde cu *mâhnire* autentică: *Ce să fac, dacă așa m-a lăsat Dumnezeu!?*

Portretul ei fizic este creionat în mai multe rânduri, autorul insistând în special pe fragilitatea Anei; cînd Lică face prima vizită la Moara cu noroc, Slavici își surprinde personajul într-o atitudine romantică, de profundă feminitate: *Dacă Lică ar fi fost altfel de om, el n-ar fi stat așa cu privirea pierdută în vânt, ci s-ar fi bucurat de vederea femeii frumoase, care-l privea oarecum pierdută și speriată de bărbăția înfățișării lui.* Fragmentul subliniază trăsăturile unei ființe sensibile și care mai trăiește încă *visul de iubire.*

După ce începe să-l suspecteze pe Ghiță în legătură cu crimele comise, portretul Anei este proiectat în secvențe tensionate, care ilustrează teama, ambiguitatea sentimentelor și chiar isteria; îndrăgostită în mod vag de Lică, însingurată, copleșită de

Scanned with OKEN Scanner

sentimentul părăsirii, se revoltă, pierzând cu totul din vedere evenimentele dramatice care se întâmplau în jurul ei; când Ghiță se întoarce din arestul poliției, răscolit de vederea cadavrului unui copil, deși Ana are cunoștință de toate aceste întâmplări, se supără că Ghiță i-a adus o slujnică în casă și izbucnește în plâns. În fond, și ea, ca și cârciumarul, trăiește o dramă morală, în chip nelămurit, frământată de bănuială că Ghiță este amestecat în lucruri necurate, gata să ierte și gata să se răzbune în același timp.

În final, personajul este prezentat în scena dramatică a morții — deznădăjduită din cauza vinovăției, nedumerită de pedeapsa morții și găsind încă puterea să se răzbune. După ce îl imploră pe Ghiță să-i lase viața și cere ajutor oricui s-ar fi nimerit să intre pe ușă, când Lică se apropie de ea, cu ultimele puteri, încearcă să-l rănească, recunoscând în acesta adevăratul vinovat pentru toate nenorocirile îndurate.

d. Comentați semnificațiile deznodământului din nuvela *Moara cu noroc* de Ioan Slavici

PE SCURT:

- Deznodământul nuvelei cuprinde scena finală, în care autorul prezintă moartea personajelor principale.
- În manieră romantică, finalul este justițiar.
- Învinse în aspirațiile lor, personajele plătesc pentru că au sfidat destinul și și-au trădat principiile inițiale.
- Incendierea Morii cu noroc învăluie în taină întâmplările dramatice și atât de cumplite, încât nu merită să fie cunoscute.
- Caracterul moralizator al nuvelei reprezintă o trăsătură a tuturor scrierilor lui Slavici.

PE LARG:

Deznodământul nuvelei este creionat succint, dar în scene dramatice și violente. Întors la Moara cu noroc, după ce căpătase certitudinea că a ratat prinderea lui Lică și deznădăjduit la ideea că toate eforturile sale au fost zadarnice, Ghiță îi mărturisește Anei că sămădăul este autorul tuturor crimelor și îi comunică rece, fără resentimente că o va ucide pentru *că nu poate s-o lase vie în urma lui*. Lucid, recunoscându-și setea de răzbunare și dând vina pe Dumnezeu că nu l-a luminat, în ciuda tuturor rugăminților ei, își înjunghie soția, *implântând cuțitul adânc în inima ei*, preocupat într-așa măsură de fapta lui, încât nici măcar nu întoarce capul să *afle cine îl împușcă*. Crima este, așa cum îl avertizase Lică, ultima dintre treptele compromisului, iar Ghiță a atins deja această treaptă în momentul în care s-a oferit să-i fie tovarăș sămădăului.

Moartea celor două personaje vine în apogeul ascensiunii lor de la acceptarea compromisului la păcatul capital: crima pentru Ghiță și adulterul pentru Ana. Faptele lor sunt atât de cumplite, încât nu merită să fie înregistrate în memoria publică; de aceea hanul arde din temelii și bătrâna (mama Anei) gândește cu nevinovăție că incendiul a fost provocat de o întâmplare nefericită (*au lăsat ferestrele deschise*).

Intenția scriitorului este evidentă; finalul este în mod ostentativ justițiar, ca în toate scrierile lui Slavici. De aceea și moartea lui Lică vine ca o pedeapsă: rămas fără cal, cu jandarmul Pintea pe urmele sale, sămădăul, ființă cinică și care ucide cu voluptate, se sinucide, zdrobindu-și capul de un stejar, pentru ca jandarmul să nu aibă satisfacția de a-l fi prins viu și cu dovezile vinovăției asupra sa.

Scanned with OKEN Scanner

e. Prezentați succint două acțiuni ale personajului literar Lică din nuvela *Moara cu noroc* de Ioan Slavici

PE SCURT:

- Un moment edificator pentru viclenia malefică a personajului este cel în care este arestat de Pintea.
- Crima din pădurea vecină cu moara părăsită ilustrează cruzimea personajului.

PE LARG:

Arestat de Pintea, care deținea două dovezi zdrobitoare împotriva sa (cuțitul și biciușca găsite la locul celor două crime), Lică face caz de nevinovăția sa, îl enervează pe jandarm și creează cu multă abilitate impresia că acesta a vrut să-l împuște; fiind *ager în răutatea sa*, se folosește de mulțimea adunată și profită de curiozitatea ei; vorbește tare, ca omul năpăstuit pe nedrept, și se plânge că i-au dispărut 70 de porci din turma lui Vermeșy, știind precis că ungurul va uza de toată puterea ca să-l elibereze pe singurul om care îi putea recupera animalele. Într-adevăr, Lică este eliberat repede pe chezășia lui Vermeșy, iar la proces Pintea nu este admis ca martor, pentru că mai mulți oameni declară că au văzut cum jandarmul voia să-l împuște pe sămădău.

Cea mai cumplită dintre faptele sămădăului este crima din pădure, despre care îi povestește lui Ghiță. Lică își vindea o parte din aurul furat prin intermediul unei femei de condiție bună, care făcea dese drumuri la Arad și la Pesta. Imprudentă și lacomă, aceasta își oprește o bijuterie dintre cele furate de Lică, iar soțul ei este acuzat de furt și este nevoit să se sinucidă; femeia trece pe la Moara cu noroc, în drum spre Ineu, pentru a-i da socoteală sămădăului de cele întâmplate. Lică o ucide pentru a-i pedepsi lăcomia, dar, cum era însoțită, mai omoară încă doi oameni, complet nevinovați și un copil, care nu avea mai mult de zece ani, numai pentru că nu voia să lase martori.

CONCEPTE OPERAȚIONALE:

intrigă — moment al subiectului în care sunt conturate premisele desfășurării acțiunii; hotărârea lui Ghiță de a lua în arendă cârciuma declanșează toate celelalte acțiuni; ea constituie punctul de pornire, dar și motivația subiectului. Intriga se desfășoară în mai multe planuri, este cuprinsă în mai multe episoade, determină mai multe conflicte. În această nuvelă, tot de intrigă ține și apariția lui Lică, sau scena în care cârciumarul acceptă primul compromis.

verosimil — capacitatea operei artistice de a convinge prin imagini, simboluri, scene, personaje, subiect; crearea impresiei că între ficțiune și realitate nu există diferențe.

ALTE SUBIECTE POSIBILE, LA ACEST CAPITOL:

- Realizați o paralelă literară între personajele Ghiță și Lică, din nuvela *Moara cu noroc* de Ioan Slavici
- Reliefați caracterul romantic al nuvelei *Moara cu noroc* de Ioan Slavici

Scanned with OKEN Scanner

5 BOGDAN PETRICEICU HASDEU
(1838–1907)

a. Prezentaţi tema, structura şi subiectul dramei *Răzvan şi Vidra* de B.P. Hasdeu

PE SCURT:

- Dorinţa celor două personaje titulare de a dobândi o altă condiţie existenţială constituie tema dramei *Răzvan şi Vidra* (1867).
- Opera se structurează pe cinci cânturi: *Un rob pentru un galben, Răzbunarea, Nepoata lui Moţoc, Încă un pas, Mărirea.*
- Subiectul: Răzvan este un ţigan dezrobit căruia libertatea nu-i foloseşte la nimic pentru că lumea continuă să-l trateze ca pe un ţigan rob. Vidra, nepoata marelui vornic Moţoc, rămasă orfană, urmează să fie dusă la mânăstire pentru ca unchiul ei să-i poată lua averea. Ambele personaje sunt nemulţumite, marginalizate şi dornice să-şi schimbe condiţia. Împreună nutresc planuri de mărire, reuşesc să le împlinească, fără a se bucura de izbândă, deoarece Răzvan moare.

PE LARG:

Drama *Răzvan şi Vidra* (1867) este creată pe ideea că dorinţa de libertate se poate converti adeseori în *sarcasm infernal* sau în mizantropia caracteristică celui care vrea să-şi schimbe condiţia cu orice preţ, după cum avertizează autorul în *Dedicaţiunea* care precede opera. Această dramă (prima din literatura română), concepută în versuri, se structurează pe cinci cânturi. Primul, intitulat *Un rob pentru un galben*, prezintă modul absurd în care un om îşi pierde libertatea; după o viaţă de robie, ţiganul Răzvan a fost eliberat de un stăpân milostiv; trăieşte doi ani în deplină libertate, câştigându-şi traiul ca grămătic la Mitropolie (respectiv redacta şi copia diverse documente), până într-o zi cînd găseşte o pungă cu bani pe care n-o revendică nimeni; dăruieşte un galben cerşetorului Tănase, iar când este descoperit stăpânul pungii, anume boierul Sbierea, în contul banului care lipseşte, Răzvan este înrobit, devenind, prin hotărârea nedreaptă a marelui vătaf Başotă, proprietatea boierului timp de trei ani. Cântul al II-lea (*Răzbunarea*) are în prim-plan întâlnirea dintre Răzvan şi Vidra; după ce reuşeşte să fugă de la curtea boierului Sbierea, Răzvan devine căpitan de haiduci, iar faptele sale de dreptate îl fac repede cunoscut în toată ţara Moldovei; ţiganii văd în el un profet şi un eliberator, oamenii nevoiaşi speră în ajutorul lui, iar ciocoii se tem de el. În aceste împrejurări îşi face apariţia Văscan (poreclit Gane), un *boiernaş* hotărât să parvină printr-o căsătorie avantajoasă financiar; acesta îl plăteşte pe Răzvan pentru a o răpi pe Vidra, nepoata vornicului Moţoc, în timp ce unchiul ei o duce la mânăstire. Vidra, capturată de haiduci, asistă la o scenă care o impresionează profund; lui Răzvan îi este adus Sbierea, fostul lui stăpân, pe care haiducii îl prind pe când traversa codrul, îl jefuiesc şi îl predau căpitanului; deşi Răzvan îl urăşte *cu cea mai cruntă şi nepovestită ură*, totuşi îi acordă iertarea în numele principiului *Răzbunarea cea mai cruntă este când duşmanul tău/ E silit a recunoaşte că eşti bun şi dânsu-i rău!...* Această generozitate a haiducului o cucereşte pe Vidra. Fascinat de frumuseţea şi înţelepciunea Vidrei, în cântul al III-lea (*Nepoata lui Moţoc*), Răzvan îi ascultă sfaturile, părăseşte codrul şi se înrolează mercenar în armata polonă. Pentru faptele lui de vitejie este înălţat la demnitatea de căpitan, însă Vidra (acum, iubita lui)

Scanned with OKEN Scanner

îl stimulează să-şi dorească o ascensiune mai rapidă. Întâmplător, Răzvan se întâlneşte iarăşi cu Sbierea, care fusese răpit de tătari şi apoi vândut la ruşi, fără ca această condiţie de rob să-l afecteze; Sbierea ar putea să-şi răscumpere libertatea cu bani, dar i se pare mai profitabil să fie hrănit de stăpâni în timp ce averea lui creşte în Moldova. Mentalitatea lui Sbierea, ca şi patima lui pentru bani, i se par Vidrei un model de voinţă pe care încearcă să i-l inoculeze lui Răzvan: *O! dacă şi tu Răzvane, ai simţi aşa de tare/ Mândra patimă de-a creşte tot mai mare şi mai mare,/ Precum Sbierea mii de galbeni din nimic a secerat,/ Tu dintr-o căpitănie ai ajunge împărat!* Răzvan nu e dispus să accepte idealurile Vidrei, dar, copleşit de iubire, îi urmează planurile. Căsătorit cu Vidra, în cântul al IV-lea (*Încă un pas*), Răzvan apare în postura de polcovnic în armata polonă, aşezat într-un orăşel leşesc, aproape de graniţa Moldovei. Cuprins de dorul de ţară, mândru de ascensiunea sa şi conştient de rolul Vidrei, Răzvan primeşte (prin Başotă) mesaj de la Aron-vodă, care îl cheamă în ţară pentru a prelua hătmănia armatei moldoveneşti. Din acest moment, după cum spune Vidra, el nu mai are decât *un pas* până la tronul domnesc. Ultimul cânt (*Mărirea*) cuprinde împlinirea visului de mărire; total schimbat, încredinţat că este salvatorul ţării, Răzvan îl detronează pe binefăcătorul său şi se înscăunează domn, visând să devină împăratul celor trei ţări române. Biruinţa sa este de scurtă durată, leşii intră în ţară, iar Răzvan, rănit în luptă, moare murmurând acelaşi cuvânt care îl obsedase întreaga viaţă: *ţigan*. Vidra nădăjduieşte să-şi împlinească visele prin copilul pe care îl aşteaptă.

b. Realizaţi o paralelă literară între personajele titulare ale dramei lui Hasdeu

PE SCURT:

- Conflictul, desfăşurat între nemulţumire şi aspiraţie, implică ambele personaje.
- Răzvan şi Vidra sunt însinguraţi şi excluşi social.
- Întâlnirea dintre cei doi eroi se produce într-un moment de criză.
- Amândoi vor să cucerească prestigiul lumii, dar pe căi diferite.
- Vidra este fiinţa raţională, capabilă să-şi controleze emoţiile, iar Răzvan, înlănţuit de slăbiciuni şi complexe, este corupt de patima *înălţării*.
- Cei doi eroi se completează, învinge, dar nu se pot bucura de izbândă.
- Personaje romantice, supuse transformării şi invadate de sentimente şi emoţii diverse (uneori contradictorii), Răzvan şi Vidra ilustrează două căi spre libertatea individuală: moartea şi perpetuarea.

PE LARG:

După cum sugerează titlul, drama lui Hasdeu se construieşte pe un conflict la care participă în egală măsură cele două personaje şi care se desfăşoară între nemulţumire şi aspiraţie. Răzvan şi Vidra nu sunt acceptaţi în lumea socială. Locul lui Răzvan este statornicit prin naştere; deşi luptă cu disperare să-şi câştige respectul celorlalţi, cu excepţia Vidrei, nimeni nu-l tratează ca pe un om cu drepturi sociale. Răzvan ştie carte, este grămătic la Mitropolie, scrie versuri, judecă lumea în mod inteligent şi are o înfăţişare impresionantă: *Nas de şoim! O frunte-naltă! din ochi inima tresare/ Mai în sfârşit, toată faţa numai duh şi numai foc!* Totuşi semenii îl consideră o fiinţă inferioară. Cerşetorul Tănase nu vrea să primească pomană de la el pentru că este ţigan, din acelaşi motiv, fetele (din cântul I), dispuse să se mărite cu orice condamnat la spânzurătoare

Scanned with OKEN Scanner

pentru a-i salva viața, pe Răzvan îl refuză pentru că este țigan, iar Başotă îl umilește numindu-l *țigan, cioară, faraon*; de asemenea, când punga lui Sbierea este găsită asupra sa, deși nevinovat, lumea îl blamează cu zicale de genul *Țiganul la mal se-neacă, Țiganul își dete-n petec*... Eroul este atât de afectat de originea sa, încât alege spânzurătoarea în locul unei existențe de evidentă marginalizare (ca a *unui mărăcine într-o florărie*). Deși pare diferită, situația Vidrei se caracterizează prin aceeași izolare. Ea este nepoata marelui vornic Moțoc, are o poziție socială privilegiată, însă nu se poate folosi de ea; este doar o orfană pe care unchiul ei vrea s-o trimită la mânăstire (pentru ca el să rămână astfel stăpân peste averea ei) și pe care Gane ar vrea s-o ia de soție doar pentru zestre. Spre deosebire de Răzvan, Vidra își acceptă singurătatea; găsește un refugiu în vânătoare, ocupație care sugerează aspirația ei secretă spre condiția biruitorului. Când Răzvan îl iartă pe Sbierea, Vidra se simte înfrățită spiritual cu mentalitatea și modul său de a se impune în lume prin fapta cea înțeleaptă: *Rob, țigan, haiduc, de-oriunde soarta să te fi adus,/ Un suflet c-al dumitale își va face loc în sus*. Ea este singura ființă care îi acceptă originea; chiar și hatmanul leșesc manifestă reticență când Răzvan își mărturisește originea, în ciuda prețuirii pe care o avea pentru el.

Întâlnirea dintre cei doi eroi se produce într-un moment de criză (Răzvan este contestat de haiduci, Vidra este trimisă la mânăstire). Căpitanul de haiduci are nevoie de o certitudine; el este un paria, un rob fugit de la stăpân, un om pentru totdeauna exclus din societate. Până a nu fi luat în stăpânire de Sbierea, își trăiește libertatea cu deplină mulțumire și îi place să se autonumească *țiganul lui Dumnezeu*, în ciuda tratamentului la care îl supun ceilalți. Pentru Vidra libertatea înseamnă vânătoare; ea își petrece timpul pregătindu-se pentru o virtuală victorie asupra lumii, ceea ce îl determină pe un hoț de codru s-o caracterizeze ca pe un *fătoi ce călărește și-mpușcă chiar ca un zmeu*. În momentul în care Răzvan și Vidra își dau seama că trăiesc aceeași dramă a singurătății se aliază. Compozițional, Vidra are rolul unui alter-ego rațional; introdusă în scenă la sfârșitul actului al II-lea, apare exact în momentul în care criza morală a eroului se află la apogeu. Ea arată calea spre mărire unui om terorizat de locul pe care i l-a rezervat societatea.

Amândoi vor să cucerească prestigiul lumii, dar au modele și căi diferite; Răzvan își dorește din tot sufletul să schimbe opinia generală despre sângele ce-i curge prin vine și, de aceea, scrie versuri satirice la adresa domnitorului, vrea să fie spânzurat dintr-o nemărturisită dorință de martiraj, iar ca haiduc se erijează în salvatorul celor nevoiași. Pentru el, onestitatea este o trăsătură esențială și, de aceea, când Tănase îi înapoiază punga, păstrându-și doar un galben, este convins că din sânge țigănesc nu poate să se nască un astfel de om. De pe poziția clasei ei, Vidra știe că orice se vinde și se cumpără și că o slujbă în țările române nu este un lucru tocmai *sigur*. Ființă rațională și pregătită pentru luptă, Vidra ia în derâdere sentimentalismul lui Răzvan: *Omul ce-și iubește țara cu adevăratul dor/ Nu-i pasă de lutul țării, ci de-al țării viitor*. De aceea îl îndeamnă pe Răzvan să-și încalce cuvântul dat leșilor, să se înroleze în armata muscalilor dacă aceștia îi oferă gradul de căpitan, să intre cu armată în țara Moldovei pentru a dobândi prin forță tronul. Nu este vorba aici despre lipsa principiilor morale, ci despre mentalitatea de luptătoare a Vidrei; de altfel, ea participă la luptele în care este angajat Răzvan, *înfruntă moartea* cu vitejie, iar, pentru curajul ei, hatmanul leșesc o numește *minune dintre femei*. Așa se explică și refuzul de a duce o viață tihnită la

Scanned with OKEN Scanner

moșic; în momentul în care află că și-a recăpătat rangul și averea, e pregătită să vândă tot și să-și continue viața croică. Deși copleșit de sentimente contradictorii, Răzvan recunoaște că Vidra îl stimulează în încercarea sa de a-și depăși condiția; cuvintele ei sunt *semințe* care prind viață în mintea lui: *O, nepoata lui Moțoc!/ Sufletul meu fără tine n-ar fi cunoscut deloc/ Astă simțire ciudată, ce-l îndeamnă să dorească/ Jos la picioarele sale toată lumea să privească!*

Ambele personaje încearcă să scape de singurătatea apăsătoare; în timp ce Vidra își recapătă sensul și învinge ostilitatea lumii prin copilul pe care îl va naște, Răzvan moare cu aceeași obsesie a originii sale, căci pentru el sensul biruinței în lume se leagă de libertatea socială; în pofida tuturor strădaniilor, chiar ajuns pe tronul țării, el rămâne un țigan, adică un om sortit robiei. Dorința lui acerbă de a șterge acest destin degenerează în patima *înălțării* sub apăsarea slăbiciunilor și a complexelor sale. Ipostaza din final, când Vidra apare copleșită de emoțiile maternității, nu reprezintă însă o schimbare sub imperiul miracolului perpetuării, ci izbânda ființei care iese din singurătate pe altă cale decât își imaginase.

Deși personaje romantice, Răzvan și Vidra au și un vag caracter alegoric; întreaga dramă iese din canoanele romantismului prin stilul apoftegmatic; personajele sunt îndreptate spre satiră, iar multe replici sună sentențios, în genul: *Iubirea nu mai vine niciodată,/ Unde dintre două inimi, una-i boarfă cumpărată!* sau *Un vodă-i un fel de doftor, și norodul, frații mei, / Nu-i dator să fie jertfa doftorilor celor răi!...* În consens cu această trăsătură, și personajele par să aibă sens simbolic; Vidra reprezintă rațiunea, Răzvan este un reflex al sentimentului, Tănase întrupează ideea de onestitate, Sbierea este un avar împătimit.

CONCEPTE OPERAȚIONALE:

dramă — specia genului dramatic (în versuri sau în proză) în care personajele trec printr-o criză de redefinire a principiilor, se confruntă cu o situație gravă, iar în urma acestei experiențe sunt înfrânte moral. În drama romantică, tensiunea dramatică este întreținută prin desele răsturnări de situații. Personajul este adeseori un erou legendar, dar are calități și defecte la fel de mari. Conflictul se desfășoară pe mai multe planuri (dintre Răzvan și societate, dintre Vidra și unchiul ei Moțoc, dar esențial nu este decât cel moral, dintre aspirația și vanitatea lui Răzvan). Ca specie, drama se impune în romantism (deși elemente ale ei mai apar și în teatrul anterior) și se diversifică la sfârșitul secolului al XIX-lea, când încep să se creeze variate tendințe de manifestare, de la teatrul de idei (H. Ibsen) la drama absurdă de la jumătatea veacului nostru (E. Ionesco — *Cântăreața cheală*)); dintre autorii de drame îi amintim pe V. Hugo (*Ruy Blas*), Cehov (*Livada de vișini*), Pirandello (*Henric al IV-lea*), S. Bechett (*Așteptându-l pe Godot*), V. Alecsandri (*Despot vodă*), Camil Petrescu (*Jocul ielelor*), M. Sebastian, M. Sorescu (*Iona*) etc.

paralelă literară — tip compozițional și metodă de analiză a textului literar, care presupune un comentariu comparat, caracterizări alcătuite prin analogii, prin urmărirea elementelor asemănătoare și diferite — caracteristice pentru două sau mai multe personaje.

Scanned with OKEN Scanner

6 MIHAIL SADOVEANU
(1880–1961)

a. Temele creației sadoveniene

PE SCURT:

Scriitor romantic, Sadoveanu abordează teme specifice acestui curent: natura, istoria, folclorul.

Aduce și subiecte noi: locurile uitate de lume, nedreptățile sociale, povestirea vânătorească.

Operele lui s-ar putea grupa tematic în:

- romane istorice și de aventuri (*Nicoară Potcoavă, Neamul Șoimăreștilor, Frații Jderi*).
- scrieri de factură mitică (romanele *Ochi de urs, Nopți de Sânziene, Creanga de aur, Baltagul*).
- opere cu caracter social (povestirile *Județ al sărmanilor, Bordeienii, Dureri înăbușite*).
- monografii ale unor locuri și întâmplări prozaice (romanele *Venea o moară pe Siret, Locul în care nu s-a întâmplat nimic*).
- scrieri de elogiere a naturii din perspectiva vânătorului sau a pescarului (*Țara de dincolo de negură, Nada florilor*).

PE LARG:

Pe cât de numeroase, pe atât de diverse, operele lui Sadoveanu abordează multe teme de sorginte romantică. Preocupat de istoria națională, scriitorul romanțează informațiile din cronicile medievale în romanele de aventuri *Neamul Șoimăreștilor, Frații Jderi*, dar nu ocolește tema nici în povestiri precum *Orb sărac*, povestire fixată în cumplita vreme a domniei lui Duca-vodă.

Scriitor important al grupării formate în jurul revistei **Viața românească**, Sadoveanu dovedește interes pentru *durerile celor mulți și obidiți* și scrie în spirit poporanist povestiri precum *Dureri înăbușite, Județ al sărmanilor*. Tot sub influența **Vieții românești**, Sadoveanu încearcă să creeze o literatură a specificului național, reactualizând mituri (*Baltagul*), tradiții și credințe străvechi (*Nopți de Sânziene*) sau să caute rădăcinile modului de gândire *românesc (Creanga de aur*).

Ca toți scriitorii poporaniști, are slăbiciune pentru natură și realizează în toate operele descrieri poetice sau subliniază stările sufletești ale personajelor prin prezentarea în paralel a metamorfozelor lumii vegetale. În povestirile despre vânători și pescari natura ocupă un loc însemnat (*Țara de dincolo de negură, Nada florilor*).

Uneori, Sadoveanu se oprește asupra locurilor prozaice, în care se pare că vremea a ieșit de sub incidența istoriei (*Locul unde nu s-a întâmplat nimic*).

În *Hanu-Ancuței* — o culegere de nouă povestiri, subintitulată *roman* — sunt reprezentate aproape toate aceste teme.

Scanned with OKEN Scanner

b. Demonstrați interferența realului și a miticului în romanul *Baltagul* de Mihail Sadoveanu

PE SCURT:

- Subiectul romanului transpune o poveste posibilă în realitatea obiectivă.
- Atmosfera mitică a romanului este creată printr-un limbaj cu încărcătură arhaică.
- Romanul construiește simbolic un portret al spiritualității străvechi.
- Simbolurile mitice (drumul inițiatic, visul premonitoriu, semnele vremii și viziunea finală a Vitoriei) contribuie, de asemenea, la conturarea unei dimensiuni mitice în romanul *Baltagul*.

PE LARG:

Romanul *Baltagul* pornește de la mitul existenței pastorale, transpus în balada *Miorița*, însă Mihail Sadoveanu creează un cadru autentic, specific modului de viață al păstorilor din Tarcău. Legătura cu mitul mioritic se menține doar la nivel metaforic, prin aceea că prozatorul face aici un portret generic al românului de la munte, insistând subtil pe caracterul solar (optimismul), relevat și în *Miorița*. Chiar la începutul romanului așază o poveste despre destinul oierului român, căruia pentru că a întârziat la întâlnirea cu Dumnezeu, i-a fost dată o viață grea, dar, în compensație, o *inimă ușoară*. Tot aici Sadoveanu definește spațiul mioritic, constituit din *locuri strâmte* și *cărări oable*, ceea ce amintește de teoria lui Blaga; spiritul românului se traduce prin solidaritatea cu plaiul, chiar și atunci când spațiul existențial este unul de bărăgane sau făcut din cărări de munte. Existența transhumantică s-a răsfrânt asupra modului de gândire, astfel că sufletul românului este *călător sub zodii dulci-amare*, pendulează între peisajul de munte și cel de câmpie, este un *suflet care își simte drumul urcând și coborând ca sub îndemnul și-n ritmul unei eterne și cosmice doine de care i se pare că ascultă orice mers* (Blaga).

Ideea apare bine subliniată în *Baltagul* și prin caracterizarea directă a autorului, dar mai ales prin secvențe semnificative pentru mentalitățile românești. Portretul poetic justifică într-o oarecare măsură intenția autorului de a conferi operei sale și o dimensiune mitică pe lângă povestea propriu-zisă: *Locuitorii aceștia de sub brad sunt niște făpturi de mirare: iuți și nestatornici ca și apele, ca vremea, răbdători în suferință ca și-n ierni cumplite, fără griji în bucurii ca și-n arșițele de cuptor, plăcându-le dragostea și beția și datinile lor de la începutul lumii, ferindu-se de alte neamuri și de oamenii de la câmpie și venind la bârlogul lor ca fiara de codru — mai cu seamă stau ei în fața soarelui cu o inimă ca din el ruptă.*

Stratul mitic al romanului este însă și mai bine susținut prin inserarea unor credințe străvechi, definitorii pentru spiritualitatea românească. Dintre acestea, visul premonitoriu, prin care Vitoria capătă convingerea că Nechifor Lipan este mort, apare construit prin simboluri mitice: ea visează că Lipan trece călare o apă, în apusul soarelui, cu spatele spre casă. Semne ale morții, apusul, calul psihopomp, trecerea apei nefaste au rădăcini adânci în istoria indo-europeană, țin de un spațiu al începutului, iar Sadoveanu trăiește o adevărată *fascinație a tiparelor originare* (Ciopraga). De aceea personajul său este conturat în contexte mitice; Vitoria se conduce după semnele vremii, citește în sufletele oamenilor, ține cont de evenimentele care intervin în drumul ei, are o *viziune* venită din *adâncul întunecat* al ființei, care o ajută să afle adevărul

Scanned with OKEN Scanner

și este încredințată de ajutorul divin: *Era și-o hotărâre mai de sus — către care inima ei întruna sta îngenunchiată*. De asemenea, Nechifor trăiește în amintirile Vitoriei prin povestea despre păstori și Dumnezeu; tot printr-o poveste este introdusă și amintirea lui David: el îi confirmă Vitoriei legenda despre Piatra Teiului, pe care ea o auzise de la Lipan, apoi își amintește de obiceiul lui de a sfida demonul cuibărit în piatră. Deși autorul creează o poveste veridică despre uciderea unui păstor, el preia structuri simbolice specifice basmului; drumul Vitoriei este descris în amănunte aproape realiste, dar de-a lungul lui personajul întâlnește un botez, o nuntă, în final pregătește înmormântarea lui Nechifor, ceea ce face ca întreaga sa călătorie să pară o parabolă a vieții.

La impresia de scriere legendară contribuie și limbajul, venit parcă din altă lume; scriitorul nu introduce podoabe arhaice, cuvinte luate întocmai din fondul vechi, ci, așa după cum observă N. Manolescu, Sadoveanu *arhaizează*, inovează limbajul într-un spirit viu, prin reconstituirea unui mod de comunicare mitic, după structuri uitate.

c. Prezentați motivul drumului din romanul *Baltagul* de Mihail Sadoveanu

PE SCURT:

- Călătoria simbolizează cunoaștere, pregătire pentru viață și pentru moarte.
- Drumul este în mod vădit simbolic și construit prin sugestii mitice: trecerea apei, urcarea spre izvoare, întâlnirea cu un botez, o nuntă, înmormântarea care încheie această călătorie.
- Confruntarea cu Bogza are funcție ritualică pentru Gheorghiță care încetează astfel să mai fie doar *fiul mortului*; el intră în lumea fioroasă a purtătorilor de baltag.

PE LARG:

Cea mai mare parte a romanului este ocupată de căutările Vitoriei; ea face o călătorie spre Dorna, în căutarea soțului ei dispărut, cu bănuiala că este mort. Sadoveanu introduce sugestii și simboluri care dau acestui drum un sens inițiatic.

În primul rând, decizia de-a pleca în căutarea lui Nechifor este luată după o lungă perioadă de pregătiri; Vitoria își împărtășește temerile preotului, merge la o vrăjitoare, ține vinerea neagră, are visul prevestitor de moarte. Apoi pleacă împreună cu fiul ei, Gheorghiță, în susul Bistriței, drum ascensional și de întoarcere la origini; și momentul plecării este simbolic: ei pornesc primăvara (pe 10 martie), într-o vinere, la răsăritul soarelui; această fixare într-un timp al începutului și într-o zi fastă subliniază cu insistență caracterul inițiatic al acestui drum.

De asemenea, este de reținut că granița dintre Măgura și lumea necunoscută este apa Bistriței. Trecerea râului este și ea semnificativă pentru debutul unei călătorii, care presupune mari încercări de introducere într-o altă ordine a cunoașterii.

Toate opririle sunt hotărâte de semne dumnezeiești; de pildă, ajungând la Farcașa, pentru că se pornește vânt din senin, Vitoria spune: *asta-i poruncă să poposim aici*.

Tot simbolic este și faptul că pe drum călătorii întâlnesc un botez (la Borca), o nuntă (la Cruci), iar în final are loc înmormântarea lui Nechifor. Cele trei evenimente ale vieții — nașterea, nunta și moartea — sugerează că acest drum este o metaforă a vieții, care, în cazul de față, nu reprezintă o simplă trecere; întoarcerea de la Dorna la Sabasa este încercarea ultimă, marcată ritualic de viziunea Vitoriei, prin intermediul căreia aceasta are în sfârșit acces la adevăr.

Scanned with OKEN Scanner

Simbolic, drumul înseamnă cunoaștere, maturizare dar și pregătire pentru moarte. S-a făcut în multe rânduri observația că drumul are importanță majoră pentru Gheorghiță, pentru care înseamnă un examen de maturizare și totodată o pregătire pentru confruntarea finală cu Bogza; chiar și lovitura de baltag, pe care i-o dă ucigașului, nu are rostul unei răzbunări, ea doar consfințind desăvârșirea experienței lui de intrare într-o lume crâncenă, de păstori al căror singur sprijin este baltagul. Și pentru Vitoria drumul se desfășoară ritualic, ea parcurge calea spre adevăr și spre lumină, de aceea se simte îndrumată, *îndreptată* nu numai spre locul în care zăcea cadavrul păstorului, dar și spre revelația finală că lucrurile trebuie descurcate; viața nu se poate desfășura în confuzie, adevărul trebuie restabilit, iar ritualul mortuar îndeplinit după regulă.

d. Comentați finalul romanului *Baltagul* de Mihail Sadoveanu

PE SCURT :

- Sadoveanu creează un final justițiar, în manieră romantică.
- Pedepsirea celor doi ucigași (Bogza și Cuțui) cere o desfășurare largă de forțe din partea Vitoriei, care știe să dezlănțuie mânia lui Bogza și să-l determine să-și mărturisească public fapta.
- Deznodământul devine dramatic prin tensiunea psihologică și prin expunerea amănuntelor crimei, într-o poveste care are rolul unei lovituri de teatru.
- Întoarcerea la viața normală este punctată de monologul final al Vitoriei.

PE LARG:

Romanul se încheie cu înmormântarea lui Nechifor Lipan și pedepsirea criminalilor Calistrat Bogza și Ilie Cuțui. Vitoria face toate ritualurile de înmormântare, iar la praznic îi cheamă și pe cei doi păstori care fuseseră întovărășiți cu Lipan și pe care ea îi bănuiește că au comis crima.

De aici încolo începe confruntarea psihologică dintre Bogza și Vitoria Lipan. Munteanca rostește fraze insinuante, care au înțeles doar pentru criminal, are grijă să-i ia baltagul, ceea ce lui Bogza îi dă un sentiment de neliniște și de nesiguranță; apoi Vitoria povestește viziunea pe care a avut-o despre crimă și care coincide cu adevărul; *reconstituirea* faptelor răscolește conștiința criminalului; Vitoria își urmărește cu atenție interlocutorul, de fapt povestește doar pentru el, i se adresează doar lui.

Această dezarmare fizică și morală a ucigașului dovedește pregătire prealabilă; deși nu se sfătuiește cu Gheorghiță, acesta intuiește ce trebuie să facă (*avea mai dinainte hotărât* să dea drumul câinelui). Această tensionată pregătire a deznodământului conferă caracter dramatic faptelor, care par toate dirijate de Vitoria; ea dezlănțuie prin cuvinte mânia lui Bogza și îl impulsionează pe Gheorghiță să facă dreptate: *Împuns de un alt țipăt al femeii, feciorul mortului simți crescând în el o putere mai mare și mai dreaptă decât a ucigașului*. Chiar și în final, când, lovit de muchia baltagului și cu bercgata sfâșiată, Bogza imploră mântuire în fața preotului, Vitoria îi cere cu luciditate să mărturisească public motivul crimei și abia apoi rostește fraza de iertare convențională: *Dumnezeu să te ierte!* Îl privește *cu buzele strânse*, dar nu-i acordă iertarea ei omenească.

Acest final justițiar este de factură romantică, după cum și tensiunea care însoțește dezvăluirile; totodată are și un rol simbolic; pedepsirea vinovaților are loc la apusul

Scanned with OKEN Scanner

soarelui, ca și crima, timp al morții și totodată încheiere firească a drumului început la răsăritul soarelui. Punct nodal al deznodământului, imaginea baltagului domină paginile finale: Vitoria îi cere baltagul lui Bogza, Gheorghiță caută semnele crimei pe el, apoi îl ridică asupra ucigașului; această plasare în centrul acțiunii a imaginii baltagului justifică titlul romanului și sensul armei care marchează începutul vârstei mature pentru Gheorghiță.

Deznodământul este urmat de un fel de epilog, o frază amplă în care Vitoria, *trezită de griji multe*, îi spune lui Gheorghiță ce au de făcut în continuare, pentru ca viața să-și urmeze cursul ei firesc. Aceasta estompează dramatismul faptelor, punctează ieșirea din planul mitic, deoarece toate ritualurile au fost săvârșite, iar sufletul mortului și-a găsit liniștea.

e. Notați patru trăsături ale romanului istoric sadovenian

PE SCURT:

Romanul istoric sadovenian se caracterizează prin:

- narațiunea de tip epopeic,
- figuri legendare,
- romanțarea evenimentului istoric,
- limbajul de cronică.

PE LARG:

Sadoveanu este creatorul romanului istoric în literatura noastră, prin opere precum *Neamul Șoimăreștilor, Nicoară Potcoavă, Frații Jderi, Zodia Cancerului*... ș.a. Romanele sale sunt romantice și de aventură, ca cele ale lui J. London și W. Scott. Majoritatea pornesc de la fapte reale și au o documentare istorică serioasă, dar Sadoveanu romanțează evenimentul istoric, creând atmosfera epocii și o viziune personală asupra ei. De pildă, în romanul *Frații Jderi* plasează acțiunea în perioada domniei lui Ștefan cel Mare, mai precis în preajma bătăliei de la Podul Înalt; la informația cronicărească, Sadoveanu adaugă fapte imaginare, creează atmosfera de la curtea comisului Manole Păr-Negru prin scurte episoade, care nu țin neapărat de secolul al XV-lea (povestea hoțului Gogolea, pregătirile prilejuite de venirea voievodului), credințe străvechi, care pot fi plasate în orice epocă (semnele prevestitoare ce i se fac Ilisaftei); la acestea se adaugă aventurile prin care trec personajele, care de asemenea nu ilustrează o anume epocă; fiecare erou sadovenian capătă proporții legendare și prin săvârșirea unor fapte mărețe, dar mai mai ales prin fixarea lor în contextul unor evenimente istorice unanim cunoscute (Manole și fiul său Simion își dau viața eroic în bătălia de la Podul Înalt), sau chiar sunt personaje atestate istoric, precum Duca-vodă, din *Zodia Cancerului*..., sau Ștefan din *Frații Jderi*. Mihail Sadoveanu are o adevărată evlavie pentru istoria națională și își manifestă această admirație printr-un stil înalt, de epopee, printr-un limbaj de cronică, marcat de cuvinte grave, multe luate din limbajul popular și arhaizate; fraza amplă, cu valoare poetică, tonul sfătos, dar și observația psihologică conferă originalitate romanelor sale.

Scanned with OKEN Scanner

f. Prezentaţi subiectul romanului *Fraţii Jderi* de Mihail Sadoveanu

PE SCURT:

- Romanul transfigurează epopeic epoca lui Ştefan cel Mare, în perioada ei de apogeu.
- Este structurat în trei volume: *Ucenicia lui Ionuţ, Izvorul Alb* şi *Oamenii măriei sale.*
- Principalele dimensiuni ale lumii medievale urmărite în acest roman sunt iubirea, miticul şi eroicul.

PE LARG:

Roman epopeic, de evocare a unei epoci aureolate, *Fraţii Jderi* reconstituie momente de capacitate mitică din viaţa unei colectivităţi.

În centrul romanului se află familia lui Manole Păr-Negru, comis al ţinutului Timiş, din Moldova de Jos. Fiecare dintre fiii săi întruchipează un sector al societăţii medievale şi explică în ce constă forţa principelui exemplar, pentru că Jderii sunt *oamenii măriei sale*. Astfel, Simion are în grijă herghelia domnească şi este destinat să fie următorul comis de Timiş, Nicodim este călugăr-cărturar, Cristea este vistiernicul Curţii, iar Dămian face negustorie în Ţara Leşească nu atât pentru câştig, cât pentru a aduna informaţii utile pentru voievodul Moldovei. Mezinul familiei se numeşte Ionuţ şi locul lui în lume nu s-a hotărât încă.

Romanul este structurat în trei volume mari, în care se urmăresc principalele dimensiuni ale lumii medievale: iubirea, miticul şi eroicul.

Primul volum, intitulat *Ucenicia lui Ionuţ*, are în centru o poveste despre dragoste şi prietenie. Ionuţ Jder, abia ieşit din copilărie (are 17 ani), se bucură de privilegiul de a fi chemat la Curte pentru a dobândi codul cavalerului medieval, împreună cu Alixăndrel-vodă, fiul lui Ştefan cel Mare. În scurt timp, eroul trăieşte prima lui dilemă morală; după ce prinţul îi încredinţează taina lui cea mare — iubirea pentru Nasta —, consfinţind astfel un legământ de prietenie cavalerească, Ionuţ află că există sentimente mai puternice decât orice jurământ de onoare. Se îndrăgosteşte la rândul lui de aceeaşi fată şi are confirmarea că este cel preferat. Chinuit de alegerea pe care o are de făcut între iubire şi prietenia lui Alixăndrel, el îşi uită misiunea de viitor om al măriei sale. O întâmplare nefericită pune capăt primei lui experienţe mature; Nasta este răpită de tătari, iar prinţul se află în primejdie. Cu ajutorul lui Simion Jder, Alixăndrel este salvat, iar Ionuţ pleacă în căutarea Nastei, pe care însă n-o va mai găsi în viaţă.

Cel de-al II-lea volum, *Izvorul Alb*, urmăreşte frământările lui Ştefan cel Mare înainte de lupta de la Podul Înalt. Voievodul are nevoie de o confirmare; de aceea porneşte în căutarea unui pustnic pentru a căpăta sfatul cel bun. Călătoria spre Izvorul Alb are funcţii iniţiatice; povestea despre destinul eremitului şi despre ultimul bour alb conferă operei un caracter fabulos. Sihastrul murise şi Ştefan se întoarce în cetate. Are un vis simbolic din care înţelege că trebuie să pornească război împotriva turcilor.

Oamenii măriei sale, ultimul volum, cuprinde pregătirile pentru marea luptă. Evenimentul istoric este dezvoltat în amănunte cotidiene, iar bătălia propriu-zisă este povestită într-un spaţiu restrâns. Comisul Manole şi fiul său Simion mor pe câmpul de luptă, iar călugărul Nicodim consemnează în ceaslov biruinţa lui Ştefan. Ionuţ, după ce săvârşeşte act de penitenţă la Sfântul Munte, se întoarce la Timiş, pentru a lua locul tatălui său, cel de comis al Timişului.

Scanned with OKEN Scanner

Romanul se desfășoară pe mai multe planuri narative, marcate de aventuri, precum răpirea Maruşcăi şi eliberarea ei de către Simion, după o urmărire tensionată, de relatarea unor tradiții medievale şi a vieții de la curtea comisului. Scriitorul inserează de-a lungul operei scrisori de epocă, fragmente de cronică, producțiuni folclorice, episoade pitoreşti (ca cel despre hoțul Gogolea), sau elemente mitice (prezentarea starostelui Căliman), întregind impresia de frescă socială amănunțită şi pitorească.

CONCEPTE OPERAȚIONALE:

epopee — specia genului epic în versuri cu acțiune amplă, structurată pe mai multe planuri narative şi în care nota dominantă o constituie fabulosul; epopeea transpune fapte eroice şi legendare, situate la originile unui popor sau într-un timp mitic. Specia caracterizează literatura antichității. Cea mai cunoscută epopee este cea a lui Homer — *Iliada*. În literatura noastră există doar două epopei încheiate: *Țiganiada* de Ion Budai Deleanu şi *Levantul* de Mircea Cărtărescu.

De la trăsăturile epopeii a derivat o categorie compozițională numită **epopeic** care se regăseşte şi în opera sadoveniană *Frații Jderi*; este vorba despre atmosfera mitică în care voievodul Ştefan cel Mare apare ca o figură legendară, dar şi despre aventurile care frizează fabulosul, şi mai cu seamă despre galeria imensă de personaje.

roman — specia genului epic în proză, creată pe schema narativă a epopeii, dar cu procedee specifice, dintre care amintim motivația riguroasă, personaje amănunțit definite, voci narative diverse, registre narative variate. Romanul apare pe la sfârşitul antichității (Apuleius), este cultivat în formule înrudite cu poemul şi epopeea în evul mediu (romanele cavalereşti şi mistice), se conturează ca specie în Renaştere (Cervantes) şi iluminism (Rousseau), dar îşi capătă autoritatea abia în romantism. Romanul de aventuri, cu un grad mare de implicare din partea autorului, în care se urmăresc doar faptele epice sau meditațiile scriitorului (Hugo — *Mizerabilii*, Sadoveanu — *Frații Jderi*), va fi negat de către scriitorii realişti; la jumătatea secolului al XIX-lea apare un roman obiectiv, în care personajele sunt tipologice (avari, parveniți, ipocriți), inaugurat de către Balzac, şi care va fi cultivat până în epoca noastră. Dintre romancierii mai însemnați îi amintim pe V. Hugo, H. de Balzac, Dostoievski, Marcel Proust, M. Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, M. Preda, Nicolae Breban.

ALTE SUBIECTE POSIBILE, LA ACEST CAPITOL:

- Caracterizarea Vitoriei Lipan, din romanul *Baltagul* de M. Sadoveanu
- Prezentați câteva motive literare abordate de M. Sadoveanu în operele sale

7 LIVIU REBREANU
(1885–1944)

a. Demonstrați contribuția lui Liviu Rebreanu la dezvoltarea romanului românesc modern

PE SCURT:

- Liviu Rebreanu este creatorul romanului modern în literatura noastră.
- Romanul *Ion* este primul roman de talie europeană din literatura română.
- Proza lui Rebreanu se caracterizeaază prin vigoare şi veridicitate — trăsături ale curentului realist.

Scanned with OKEN Scanner

- Pe lângă faptul că scriitorul a creat un roman de construcție, el mai aduce în literatura noastră următoarele înnoiri: fresca socială de factură realistă, descrierea exactă, tipologii bine definite, surprinderea psihologiei personajului, motivația artistică riguroasă (ca a nici unui alt scriitor român).
- Dintre romanele sale amintim: *Ion* (1920), *Răscoala* (1933), *Pădurea spânzuraților* (1922), *Gorila*, *Adam și Eva*, *Jar* ș.a.

PE LARG:

1920 este anul celui mai important eveniment din întreaga istorie a romanului românesc, prin apariția unei opere de elaborată vigoare — *Ion* de Liviu Rebreanu. Prin acest roman, scriitorul devine *ctitorul romanului românesc modern* (Ibrăileanu), iar apariția romanului *Răscoala* (1933) va confirma acest lucru.

Reprezentant al curentului realist, Rebreanu creează un roman de construcție, cu acțiune amplă, desfășurată pe mai multe planuri narative; în manieră realistă el reconstituie spiritul unei epoci, de regulă pentru a justifica tema romanului; oferă amănunte despre mentalitățile, tradițiile, situația istorică a momentului, ceea ce creează un tablou cuprinzător în care sunt reflectate toate sectoarele curente ale cotidianului, aceasta contribuind la impresia de frescă socială. Cu adevărat grandios în realizarea acestei imagini de ansamblu este faptul că, spre deosebire de alți scriitori (cum ar fi Sadoveanu), fiecare amănunt al realității recreate susține tema romanului, de unde și impresia de narațiune masivă și convingătoare; astfel, în romanul *Ion*, după cum chiar autorul spune, tema este *lupta individuală pentru pământ*, problemă care astăzi poate că n-ar mai avea prea mare importanță, dacă romancierul n-ar fi reconstituit toate detaliile sociale ilustrative pentru o lume în care proprietatea funciară determină statutul social al individului. Toate personajele sunt prezentate în legătură cu această problemă: scena care deschide romanul explică tocmai această distincție socială; cel care are pământ, indiferent de modul în care l-a obținut, este privilegiat, i se iartă toate necuviințele (ca lui Vasile Baciu), pe când cel sărac, precum Ion al Glanetașului, poartă emblema de *sărăntoc*; nimeni însă nu-și mai amintește acest epitet, după ce Ion dobândește pământul și capătă accesul la demnitate. Și obiceiurile tradiționale sunt introduse în roman tot pentru a sublinia tema; din acest motiv, Rebreanu prezintă în două rânduri ritualurile nunții țărănești, dar de fiecare dată insistă pe amănuntele economice ale legăturii.

Fresca socială se întregește prin prezentarea unor evenimente reale (Răscoala din 1907 — în romanul *Răscoala*, primul război — în *Pădurea spânzuraților*, perioada legionară — în *Gorila*), sau a unor experiențe trăite de scriitor; el inserează date autentice (scena sinuciderii Anei urmărește informații dintr-un studiu medical), prezintă opinii din presa vremii (*Răscoala*) etc.

Construcția personajului este, de asemenea, nouă, scriitorul desfășurând o energie impresionantă; el realizează un portret proiectat în viziunea celorlalte personaje, care apoi este motivat auctorial, printr-o prezentare biografică și reflectat în atitudinea eroului, de regulă venită dintr-un complex (ca în cazul personajelor Ion, Apostol Bologa), din *patimă* (Ion, Vasile Baciu), sau este stimulată de alte personaje.

Dar cea mai importantă contribuție a lui Rebreanu la dezvoltarea romanului românesc este conferită de rigurozitatea motivației artistice; romancierul justifică fiecare

Scanned with OKEN Scanner

amănunt al narațiunii, la toate nivelurile operei. În primul rând există un solid argument epic; toate atitudinile personajelor sunt bine motivate, mai ales cele violente: Ion vrea pământ pentru a-și câștiga demnitatea socială, Bologa preferă să moară pentru că el chiar crede în onoarea militară, Petre Petre devastează conacul lui Grigoriță pentru că violența colectivă este epidemică. Când personajul este exponent al unei colectivități (ca în cazul lui Ion), el este prezentat prin proiecții obiective și în relație cu celelalte personaje. De pildă, un portret pozitiv al lui Ion este plasat în contextul unei reflecții a lui Titu Herdelea și este motivat de admirația acestuia: *Mândria flăcăului, istețimea și stăruința lui de a împlini ceea ce își punea în gând, voința lui încăpățânată îi plăceau tocmai pentru că lui toate acestea îi lipseau.*

Uneori, motivația artistică se construiește pe subtile sugestii privind psihologia personajului; cel mai adesea, Rebreanu justifică actele personajelor printr-un complex psihologic cu rădăcini sociale sau care ține de o experiență marcantă pentru personaj. De pildă, criza lui Bologa este determinată direct de educația sa, patima lui Ion se naște când mândria lui este lezată; sinuciderea Anei este pregătită prin două episoade semnificative: moartea lui Dumitru Moarcăș și moartea lui Avrum.

Descrierea exactă, cu notații amănunțite și comparații concretizatoare, sprijină, de asemenea, construcția bine motivată. Romancierul alege denotative care creează instantaneu o imagine binecunoscută cititorului; pământul care primește morții este *slăninos*, George Bulbuc este *umeros ca un taur*, lumina de toamnă este *galbenă* și *potolită* pentru că soarele este *bătrânesc*.

Verosimilitatea romanelor lui Rebreanu este inegalabil creată prin sugestia lexematică. De pildă, în romanul *Ion* patima devoratoare a personajului este urmărită în amănunte atitudinale, prin denotative care evocă imaginea focului; chiar la începutul romanului, scriitorul face observația că Ion se *aprinde* ***ca focul***; apoi, când orgoliul său este rănit, răbufnește violent, iar descripția insistă tot pe combustia sa interioară: ***O scăpărare*** *furioasă țâșni din ochii negri,* ***lucitori*** *ca două mărgele vii.* În altă parte, gândurile personajului sunt ***pârjolitoare***, iar el se află într-o alertă permanentă: *Bine, așa să fie cum ziceți, mormăi Ion* ***cu ochii aprinși.*** Patima sa adâncă răzbate prin privire (*Numai în ochi îi ardea parcă mai multă patimă și hotărâre*), iar iubirea refulată ***se stinge***. Această tehnică face ca la sfârșitul romanului să rămână bine fixat un singur detaliu al portretului — ochii aprinși, privirea arzătoare a personajului — încât cititorul aproape că nici nu-și dă seama că nu există un portret fizic amănunțit, ci unul contextual, diseminat de-a lungul narațiunii pentru a lămuri trăsătura dominantă: împătimirea. De fapt, imaginea focului interior revine obsesiv la Rebreanu și, după cum demonstrează Nicolae Balotă, *este un simbol al mistuirii*, dar și al fascinației, ceea ce apropie personajele sale *de cele ale lui Tolstoi.*

Romane realiste, scrierile lui Rebreanu aduc în literatura noastră o narațiune obiectivă, lipsită de discurs retoric: autorul nu intervine în acțiune, ci se erijează în observator neutru al faptelor.

Scanned with OKEN Scanner

b. Demonstrați caracterul simetric al compoziției romanului *Ion* de Liviu Rebreanu

PE SCURT:

- Romanul este structurat pe două părți, care urmăresc patima personajului titular, din două perspective diferite: *Glasul pământului* și *Glasul iubirii.*
- Romanul începe și se sfârșește cu descrierea drumului ce pornește din Pripas, amintind de fiecare dată o imagine emblematică: *crucea strâmbă cu un Hristos răstignit*, aflată în marginea satului.

PE LARG:

Construcția bine închegată a romanelor lui Rebreanu este conferită și de compoziția echilibrată; autorul tratează aspirația personajului pentru împlinirea socială în prima parte a romanului, intitulată *Glasul pământului*, insistând pe faptul că idealul său degenerează în patimă devoratoare; pentru a susține teza aceasta, cea de-a doua parte — *Glasul iubirii* — urmărește personajul evoluând de la sentimentul său de mulțumire la imposibilitatea de a mai ieși din starea tensionată și din încrâncenarea lui în confruntarea decisivă cu lumea; fără putința de a mai scăpa de această pornire, el depune tot atâta patimă și violență și în iubirea pentru Florica, transformând un sentiment ce l-ar fi putut umaniza într-o chestiune de viață și de moarte. Faptul că romancierul urmărește același sentiment distructiv în ambele părți ale narațiunii conferă romanului o structură perfectă; chiar reluarea în titlul fiecărei părți a cuvântului *glas* — sugestie a ispitei de neînvins și a dorinței necontrolate — creează impresia de simetrie epică. Și similitudinea imaginii din debutul romanului cu cea din final face ca opera să pară închisă; romanul Ion se deschide cu o descriere amănunțită a drumului care leagă Pripasul de lume, insistând pe amănuntul că în marginea satului se află o *cruce strâmbă cu un Hristos răstignit.* Descrierea este reluată în încheierea romanului, cu mențiunea că nimic nu s-a schimbat în acest spațiu, *vremea vine nepăsătoare* și șterge toate *urmele.*

c. Argumentați drama personajului Ion din romanul cu același nume de Liviu Rebreanu

PE SCURT:

- Drama personajului este generată de mândria excesivă și aspirația obsesivă de-a obține pământ.
- Umilința la care îl supune și familia, și societatea declanșează voința de nestăvilit.
- Obsesiva dorință de ascensiune îi creează o stare de alertă continuă, din care nu mai poate ieși.
- Beatitudinea specifică stării de îndrăgostit nu-i atenuează tensiunea interioară, ci îl împinge la acțiune fără control.

PE LARG:

Personajul titular din romanul lui Rebreanu ilustrează dorul împătimit al ființei care nu-și acceptă limitele, asumându-și cu luciditate toate consecințele care decurg de-aici. Ion Pop al Glanetașului are conștiința valorii sale de flăcău harnic, isteț și respectat de ceilalți flăcăi din Pripas, pentru că s-a impus printr-o personalitate bine conturată;

Scanned with OKEN Scanner

el este singurul din generația sa pe care învățătorul Zaharia Herdelea l-a trimis la liceu și, deși Ion a părăsit școala după numai o lună, a căpătat sensul propriei ființe; el știe că își merită alt loc în ierarhia satului; însă părinții săi sunt oameni săraci și nu tocmai bine văzuți în Pripas, întrucât Glanetașu a risipit pe băutură toată zestrea soției sale, Zenobia. De aceea Ion face parte, prin naștere, din categoria *sărăntocilor* și nu există nici o cale cinstită de a-și depăși condiția. Ființă demnă, hotărâtă să învingă toate prejudecățile lumii lui, Ion încearcă mai întâi să rezolve prin muncă problemele bănești ale familiei; dar, deși trudește până la epuizare pe pământul altora, abia reușește să plătească o parte din datoriile Glanetașului. Această încercare declanșează mânia personajului și de aici începe să se manifeste și drama sa. Faptul că încearcă să mute hotarul, furând o palmă din pământul vecinului (Simion Lungu), reprezintă primul lui act de revoltă. Vasile Baciu îl umilește public, considerând că nu este destul de bun pentru a-i deveni ginere și, ca să clarifice situația, îi reamintește că locul lui este printre *sărăntoci*; munca nu-i deschide nici o perspectivă de salvare; neputincios, dar hotărât să nu renunțe, Ion se lasă cuprins de mânie și apoi se revoltă. Gestul lui este simbolic, deoarece pământul lui Simion Lungu a fost odată al Glanetașului, iar Ion vrea *să-și ia măcar o brazdă înapoi*. Este prima motivație a eroului că are dreptul la altă situație; nu este vina lui că părinții i-au prăpădit moștenirea și de aceea el are o vagă senzație că destinul l-a nedreptățit. Din acest moment se naște convingerea personajului că totul i se cuvine, iar când Titu Herdelea îi spune *să-l oblige* pe Vasile Baciu să-i dea fata, Ion primește confirmarea de care avea nevoie. De fapt, în toate situațiile în care trebuie să acționeze împotriva moralei unanim acceptate, eroul caută o încurajare cât de firavă din partea celorlalți. Și când hotărăște să-l înlăture pe George Bulbuc din calea idealurilor sale, nu-și începe atacul până când Florica nu-i stimulează gândurile ucigașe;

— *Să știu bine că fac moarte de om și tot a mea ai să fii!*

— *Ei, Ionică, multe zice omul! răspunse femeia fără să-l mai privească. Când s-a putut n-ai vrut; când vrei tu nu se mai poate. [...]*

— *Ba se poate, murmură singur ca o încurajare...*

Dorința lui de a învinge, de-a se afla în centrul lumii sale, este alimentată de mândrie, de vitalitatea sa extraordinară, de capacitatea de a se bucura de viață într-un mod intens și nestăvilit. Pentru că își reprimă toate sentimentele care l-ar putea incomoda în atingerea țelului său, dragostea sa de viață se convertește în patimă, iar el se lasă stăpânit de acest sentiment pentru că îi dă puterea să învingă; de aceea devine anormal de nepăsător la tot ceea ce nu intră în sfera pasiunii sale: acceptă aproape cu resemnare detenția, respinge răbdător toate propunerile lui Vasile Baciu, până când obține tot pământul, caută cu liniște suspectă compania lui George când hotărăște să se apropie de Florica. Ion învață lecția așteptării, el se comportă ca și când ar avea tot timpul din lume pentru că întreaga sa energie este canalizată într-un singur sens, toate gândurile sale sunt mobilizate într-un vis care îl stăpânește; el intră într-o stare specială, de beatitudine și nepăsare, imediat ce o seduce pe Ana, luând un avans în jocul său cu Vasile Baciu; acesta este pentru el adevăratul adversar, căci se bucură de un loc privilegiat și pe care nu-l merită: Baciu și-a făcut averea printr-o căsătorie de conveniență, are viciul beției ca și Glanetașu, dar oamenii îl respectă pentru că are pământ; totodată Vasile Baciu este singurul om care formulează într-un singur

Scanned with OKEN Scanner

cuvânt ceea ce gândesc ceilalți despre Ion: *sărăntoc*. De aceea, Ion hotărăște să obțină pământul lui Vasile Baciu, iar dorința aceasta devine singura lui luptă; stăpânit de patima care îi dă puterea să aștepte și să nu abandoneze, Ion elimină toate preocupările care nu au legătură cu idealul său: uită binele făcut, își pierde respectul pentru ceilalți și apoi pentru orice valoare, îl trădează pe Herdelea, respinge cu brutalitate sfaturile preotului Belciug, rănește sentimentele Anei, pentru că este prins într-o singură dorință care devine absolută; Ion vrea *toate* pământurile lui Baciu și nu renunță până când nu le obține, lăsându-l pe socrul său pe drumuri. Nepăsarea lui față de lume se compensează printr-o legătură specială cu pământul; eroul întoarce spatele lumii și toată dragostea sa se revarsă asupra gliei; scena în care Ion îngenunchează și sărută pământul reprezintă simbolic momentul în care el pierde sensul social al vieții.

Drama lui Ion este că, deși își îndeplinește dorința, nu capătă mulțumirea de care avea nevoie; dragostea lui pentru Florica este alimentată de aceeași patimă mistuitoare, personajul se menține în aceeași stare de beatitudine nesănătoasă, rupt de lume și indiferent la bucuriile vieții. Ana se sinucide, copilul îi moare, iar el continuă să rămână învăluit în indiferența lui visătoare, pregătit să aibă totul, să ucidă și să moară. De aceea nici nu reacționează la loviturile lui George, în final; nu surpriza că acela era acasă îl paralizează, ci faptul că sentimentul lui de stăpân al lumii este contrazis în mod brutal.

Ion nu este un arivist din categoria lui Julien Sorel (cum spune Lovinescu), deoarece el trăiește cu pasiune dramatică dorința de a fi în centrul lumii sale; problema sa nu poate fi identificată nici cu drama generală a țăranului român de la începutul secolului (după cum afirmă Călinescu); drama lui Ion este de a nu mai putea ieși dintr-un vis trăit cu intensitate mistică și de aceea ni se pare îndreptățită ideea lui Nicolae Balotă că personajul, croit după modele tolstoiene, se lasă sedus de visul devenirii sale și așteaptă fiecare izbândă cu emoție religioasă, cutremurat de plăcere. Atât gândul că va stăpâni *tot* pământul, cât și împlinirea visului îl țin în aceeași fericire confuză: *amețit de bucurie*, ca în seara morții sale.

EUGEN LOVINESCU DESPRE ROMANUL *ION* DE L. REBREANU:

„Ion este expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligență ascuțită, o cazuistică strânsă, o viclenie procedurală și, cu deosebire, o voință imensă: nimic nu-i rezistă; în fața ogorului aurit de spice e cuprins de beția unei înalte emoții și vrea să-l aibă cu orice preț" (*Scrieri*, vol I, Editura Pentru Literatură, 1969, p. 364)

G. CĂLINESCU DESPRE ROMANUL *ION* DE L. REBREANU:

„Valabile în câmpul absolut al ficțiunii, multe aspecte ale romanului sunt interesante și istoricește. Nici un scriitor al Ardealului n-a zugrăvit cu mai deplină nepărtinire incertitudinea din sufletele românilor de peste munți din epoca imperiului. Acest realism e mai patriotic decât toate tiradele, fiindcă incertitudinea arată puterea termenului național. Herdelea ar putea fi un bun cetățean austriac, liniștit. El este însă muncit de gânduri, rușinat. Onoarea, instinctul îi spun să fie patriot român, adică martir. Simțul de conservare familială, datele politice imediate îl îndeamnă la cumințenie. Cum s-ar putea pretinde lui Herdelea să bănuiască prăbușirea imperiului și să ia o

Scanned with OKEN Scanner

atitudine pe care statul român însuşi n-o ia? De aici chinul lui sufletesc, duplicitatea umilă, imprudenţele naţionaliste şi micile tranzacţii renegate." (*Istoria...*, p. 733)

d. Prezentaţi subiectul romanului *Pădurea spânzuraţilor* de Liviu Rebreanu

PE SCURT:

- Romanul urmăreşte destinul personajului Apostol Bologa.
- În timpul primului război mondial, personajul se înrolează în armata austro-ungară şi pleacă pe front.
- El este hotărât să-şi facă datoria de ofiţer austriac, fără să realizeze că luptă împotriva românilor din Regat.
- Pe măsură ce frontul se apropie de Ardeal, personajul începe să fie frământat de îndoieli, se simte vinovat.
- În cele din urmă, copleşit de sentimentul naţional, Bologa se hotărăşte să dezerteze, dar este prins şi condamnat la moarte prin spânzurare.

PE LARG:

Romanul (apărut în anul 1922) urmăreşte destinul personajului Apostol Bologa. Acţiunea este fixată în timpul primului război mondial, care pentru români a fost şi un război de reîntregire a neamului, deoarece în urma acestui eveniment, Ardealul a fost eliberat de sub dominaţia austro-ungară şi s-a constituit România Mare (1919). Povestea personajului principal este în directă legătură cu sensul acestui moment istoric. Apostol Bologa provine dintr-o familie de intelectuali ardeleni şi este crescut în respectul pentru valorile morale şi religioase. Ajuns la vârsta marilor elanuri, preocupat de sensul fiinţei (studiază filozofia într-un colegiu din Budapesta), după ce îşi trăise criza mistică specifică adolescenţei, Apostol, ca orice fiinţă tânără, doreşte să fie erou. El se înrolează în armata imperială (austro-ungară) şi pleacă pe front. Suflet curat, caracter moral, el îşi respectă calitatea de ofiţer şi este pătruns de sentimentul onoarei militare. Apostol nu are viziune politică, nu-şi dă seama că Imperiul austro-ungar se afla în destrămare, că soldaţii înrolaţi în această armată, proveniţi din toate ţările închise în imperiu, trăiau cu nădejdea eliberării naţionale.

Indignat de lipsa de entuziasm războinic din preajma sa, el condamnă cu violenţă trădarea unui ofiţer ceh (Svoboda), care refuză să lupte împotriva poporului său şi pare hotărât să-şi facă datoria de ofiţer austriac până la capăt. Dar pe măsură ce frontul se apropie de Ardeal, personajul începe să fie frământat de îndoieli, realizând treptat că luptă împotriva celor de un sânge cu el, întrucât românii din Regat se aflau de cealaltă parte a baricadei. În cele din urmă, *glasul* sângelui este mai puternic. Bologa se hotărăşte să dezerteze, dar este prins şi condamnat la moarte prin spânzurare.

e. Prezentaţi statutul social şi psihologic al personajului Apostol Bologa din romanul *Pădurea spânzuraţilor* de Liviu Rebreanu

PE SCURT:

- Apostol Bologa face parte dintr-o familie de intelectuali ardeleni şi este educat într-un spirit religios, cu respect pentru valorile naţionale.

Scanned with OKEN Scanner

- Tentat de aventura eroică, își abandonează studiile de filozofie și se înrolează voluntar în armata austro-ungară, urmează o școală de artilerie, săvârșește fapte eroice.
- Evoluția sa psihologică reflectă un proces de maturizare: mai întâi începe să se îndoiască de alegerea făcută, apoi se deșteaptă în el dragostea de țară.
- Apostol Bologa dezertează și este condamnat la moarte; el își primește destinul mulțumit, deoarece vede în moarte o cale de mântuire; împăcat cu sine și cu Dumnezeu, eroul își regăsește identitatea națională și înțelege sensul eroismului.

PE LARG:

Apostol Bologa face parte dintr-o familie de intelectuali ardeleni; tatăl său, Iosif Bologa, este avocat, și are puternice sentimente naționale; este chiar închis timp de doi ani, pentru că susține *Memorandumul* din 1892 — important act de emancipare națională. Mama lui Apostol, Maria Bologa, este fiica unui medic și este și ea crescută într-o bună tradiție culturală și religioasă.

După moartea tatălui său, eroul trăiește primul lui act de revoltă spirituală, care va avea consecințe decisive: Apostol încalcă dorința mamei sale de a face studii teologice și alege filozofia. De aici se naște atitudinea nonconformistă, tentația unui gest eroic și dorința ardentă *de a avea contact cu viața reală*. Se înrolează voluntar, urmează o școală de artilerie, săvârșește fapte eroice și, ajuns locotenent în armata austro-ungară, își câștigă respectul de sine, făcând un adevărat cult din onoarea militară.

După ce crede că l-a pierdut pe Dumnezeu, Apostol își caută principiile în care să creadă, își face un ideal din mândria de a fi erou, susținând chiar, la un moment dat, că *războiul este adevăratul generator de energii*; el vrea din tot sufletul să fie respectat pentru că este un ostaș exemplar și este copleșit de emoție autentică la gândul că își face datoria cu demnitate; când Svoboda este condamnat pentru dezertare, Bologa participă la execuție *cu mândrie stranie* și cu sentimentul clar al datoriei împlinite, deoarece făcuse parte din Curtea Marțială.

De aici încolo încep îndoielile personajului; discuțiile ofițerilor despre demnitatea celui condamnat, privirile reprobatoare pe care i le aruncă ceilalți, durerea unui soldat ceh, cutremurat de moartea lui Svoboda, strecoară în sufletul lui Bologa un vag sentiment de vinovăție; simte nevoia să se explice în fața cuiva, vrea să capete încuviințarea că într-adevăr ofițerul ceh, pe care l-a condamnat la moarte, era vinovat; tensiunea eroului crește, iar când Klapka îi povestește despre pădurea de ai cărei copaci erau spânzurați sute de dezertori cehi, Apostol e cuprins de *o ură nouă, plămădită în sufletul lui pe nesimțite*.

Evoluția sa psihologică reflectă un proces de maturizare; mai întâi, personajul vrea să se elibereze de gândurile vinovate, analizează momentul în care s-a hotărât să se înroleze și încearcă să dea vina pe logodnica sa, Marta, însă își dă seama că numai el *este vinovat și trebuie să îndure remușcările*. Chiar când distruge reflectorul rușilor, mai păstrează ceva din beatitudinea de erou și e învăluit totodată de vinovăție: *„Mi se pare c-am spart reflectorul", se gândi atunci, mirându-se cum a putut face el asemenea ticăloșie și bucurându-se că a făcut-o*.

Abia după ce află că divizia militară se va muta pe frontul românesc, Apostol este învins de sentimentul național; el primește vestea cu năucire, *ca și când i s-ar fi înfipt în beregată o gheară înăbușindu-i glasul*. Continuă totuși să creadă în valorile

Scanned with OKEN Scanner

ostăşeşti; încearcă să iasă din joc, apelează la înţelegerea superiorilor, dar realizează cu resemnare că nu mai există drum de întoarcere.

Ajuns pe frontul românesc, în sufletul său se instalează un sentiment de vină metafizică; pentru Bologa nu mai există doar remuşcarea de a se fi înrolat într-o armată opresivă, de a se fi angajat într-o luptă care nu era a sa, ci intervine gândul cumplit de a nu fi făcut nimic să-şi apere fraţii de sânge. Hotărârea de a dezerta se conturează clar atunci când generalul îl anunţă că va face parte din Curtea Marţială pentru a-i pedepsi pe românii care trădau interesele austro-ungare, cu nădejdea de libertate naţională.

Apostol Bologa dezertează, dar el nu-şi ia nici o măsură de precauţie, nu cere ajutorul localnicilor şi nu acceptă ca Ilona să-l însoţească; porneşte direct spre patrula care păzea liniile frontului şi aproape că se lasă prins cu documente compromiţătoare asupra sa. Actul său nu este unul lucid; Apostol Bologa se îndreaptă spre moarte, deoarece nu mai poate să trăiască purtând povara trădării lui etnice; când se hotărăşte să dezerteze, regăseşte nădejdea în Dumnezeu, iar semnul crucii *îi aprinde în suflet lumina încrederii*; această *împăcare îi arată calea*: mântuirea prin moarte. Ultima dorinţă a sa ilustrează liniştea mistică a celui care se ştie salvat; el vrea doar să rămână în memoria celorlalţi, *să nu fie uitat*; e modul său de-a se întoarce la normalitate, dar este şi nevoia de-a primi iubirea celorlalţi, iar acest sentiment îl eliberează; cu puţin înainte să moară el primeşte izbăvirea creştină: *un val de iubire izvorâtă parcă din rărunchii pământului*.

CONCEPTE OPERAŢIONALE:

stil direct — se numeşte modalitatea prin care scriitorul transcrie vorbirea personajelor, creând iluzia monologului sau a dialogului; introducere nemediată a vorbirii personajului, prin procedeul grafic al dialogului marcat, aşa cum este dialogul dintre Ion şi Florica, transpus la subiectul **c**.

stil indirect — se numeşte modalitatea prin care scriitorul narează ce spune personajul (reluându-i uneori stilul).

comparaţie — figură de stil prin intermediul căreia scriitorul individualizează, concretizează, particularizează o imagine, raportând-o la alta curentă, uşor de imaginat: Ion avea *ochii negri, lucitori ca două mărgele vii*.

realism — curent literar apărut în Franţa către jumătatea secolului al XIX-lea şi manifestat cu precădere în proză şi dramaturgie. Realismul îşi impune să creeze naraţiuni verosimile (de unde numele curentului) şi de aceea cultivă descrierea amănunţită, portretul în care fiecare amănunt fizic se leagă de caracterul personajului, construcţia tipologică de tip clasicist (arivistul, ipocritul, avarul, demagogul etc), realizarea unei ample fresce sociale (prin transpunerea unor mentalităţi, a unor detalii de modă culturală sau vestimentară, introducerea documentului literar şi a locurilor reale ca spaţii de desfăşurare a acţiunii de ficţiune etc.), realizarea unei motivaţii riguroase, investigaţia psihologică în construcţia personajului etc. Specia preferată a realismului este romanul (impus de chiar întemeietorul curentului — H. de Balzac), deşi scriitorii realişti creează şi drame (Cehov), comedii (Al. Kiriţescu), nuvele (L. Rebreanu), schiţe (I.L. Caragiale). Dintre romancierii români care abordează metoda realistă amintim pe Rebreanu, H. P. Bengescu, Camil Petrescu, G. Călinescu.

ALTE SUBIECTE POSIBILE, LA ACEST CAPITOL:

- Caracterizarea personajului titular din romanul *Ion* de L. Rebreanu

Scanned with OKEN Scanner

- Prezentați modalitățile de investigație psihologică în romanele lui Rebreanu
- Comentați tematica romanelor lui Rebreanu

8 CAMIL PETRESCU
(1894–1957)

a. Prezentați drama personajului Ștefan Gheorghidiu din romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu

PE SCURT:

- Ca toate personajele camilpetresciene, Ștefan Gheorghidiu este construit pe ideea că luciditatea creează conștiința dramatică a realității și, în cele din urmă, ucide ființa (*câtă luciditate, atâta dramă*).
- El trăiește drama geloziei, de care se vindecă doar prin altă dramă: războiul.
- Hipersensibil și incapabil de comunicare, personajul ilustrează, prin drama sa, perspectivele pe care le are orice intelectual complex în relație cu istoria și lumea obiectivă.

PE LARG:

Ștefan Gheorghidiu, personajul principal, din romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, trăiește, ca toate personajele camilpetresciene, *drama lucidității*, care degenerează în obsesie nervoasă, după cum se spune, chiar la începutul confesiunii: *stările sufletești repetate... menținute cu voință duc la o adevărată nevroză.*

Camil Petrescu, preocupat de personajul shakespeareian Hamlet, creează de cele mai multe ori un personaj incapabil să se detașeze de realitatea concretă și care înregistrează cu exacerbată luciditate toate amănuntele, analizează, face asociații, se află într-o încordare permanentă, dar nu poate acționa; captivat de propriile gânduri, uită să mai trăiască, așa cum Hamlet, deși găsește alternativa jocului (nebunia simulată, teatrul), nu poate uita nici o clipă că este prins între viață și moarte.

Ștefan Gheorghidiu ilustrează această latură existențială, este un personaj cu minte iscoditoare, are luciditatea hamletiană, dar toate energiile sale se canalizează într-o singură direcție, toate gândurile sunt blocate de o singură problemă: gelozia.

Personajul rememorează povestea căsătoriei sale, insistând pe momentele care i-au declanșat și apoi i-au întreținut drama. El se căsătorește cu Ela dintr-un sentiment cavaleresc, impresionat de gestul ei de dăruire totală, convertindu-și prețuirea lucidă în sentimente, *autosugestionându-se întristător*, până la dependență. De aceea, pentru el *o iubire mare e mai curând un proces de autosugestie... Trebuie timp și trebuie complicitate pentru formarea ei. De cele mai multe ori te obișnuiești, greu, la început, să-ți placă femeia fără care mai târziu nu mai poți trăi. Iubești întâi din milă, din îndatorire, din duioșie, iubești pentru că știi că asta o face fericită, îți repeți că nu este loial s-o jignești, să înșeli atâta încredere*; Gheorghidiu este convins că iubirea evoluează de la idolatrizarea voluntară, la boală. În momentul în care o cunoaște pe Ela, el studiază filozofia, dar, o dată născută suspiciunea, personajul își abandonează treptat preocupările intelectuale: *Din cauza asta, nici nu puteam să-mi dau examenele la vreme. Îmi petreceam timpul spionându-i prieteniile, urmărind-o, făcând probleme indisolubile din interpretarea unui gest, din nuanța unei rochii și din informarea lăturalnică despre*

Scanned with OKEN Scanner

cine știe ce vizită la vreuna dintre mătușile ei. Mai mult, Gheorghidiu nu are nici o altă preocupare, nici o altă pasiune, ci trăiește cu atenție încordată (*de colecționar*, zice Călinescu) fiecare detaliu al existenței Elei, iar această tensiune îi atenuează forța vitală. Eroul urmărește atitudinea soției sale, cu o precisă intenție de a ajunge la un rezultat cert, de a avea o certitudine, adică face din ea un obiect de studiu, alimentându-și astfel gelozia, alertându-și orgoliul, potolindu-și nevoia de investigație intelectuală. De aceea, când Ela se lasă fotografiată de Gregoriade, cu brațele încărcate de flori, gestul ei capătă proporțiile unei trădări, iar vulgarizarea ei treptată (cochetăriile, superficialitatea, preocuparea pentru valorile materiale) reprezintă o imagine care se naște în mintea lui Gheorghidiu, din încercarea disperată de a-și distruge închisoarea pe care singur și-o clădise. Hipersensibil și incapabil de comunicare, personajul nu se poate elibera de obsesia întreținută cu asiduitate, adâncită prin înclinația lui naturală de a analiza exhaustiv realitatea. El trăiește exclusiv cu mintea, senzațiile, trăirile sale sunt fabricate cu minuțiozitate în laboratoarele gândului.

Schimbarea statutului social, după ce moștenește banii unchiului său, înseamnă pentru el distrugerea intimității cuplului; obligațiile care decurg din noua viață (distracțiile mondene, relațiile superficiale, chiar modificarea garderobei) îl împovărează și îl jignesc; el se simte umilit deoarece nu mai are exclusivitate asupra Elei. Gelozia sa vine dintr-un orgoliu rănit, mai precis din faptul că viziunea sa ideală despre iubire este contrazisă, este atacată violent de noua realitate pentru care el nu este pregătit. Drama sa ilustrează perspectivele pe care le are orice intelectual complex în relație cu mentalitățile lumii. Însingurat, deziluzionat moral și sentimental, Gheorghidiu trăiește dramatic impactul cu realitatea.

Experiența războiului funcționează ca o terapie de șoc. Eroul trăiește în intimitatea morții și înregistrează cu aceeași luciditate ororile ei. În capitolul *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu*, Gheorghidiu, îngropat în mocirlă, alături de soldații din subordine, trăiește, în sfârșit, un sentiment sfâșietor și autentic: groaza. Sentimentul morții colective atenuează drama geloziei; războiul depersonalizează ființa, îi distruge idealurile și îi accentuează instinctul de autoconservare; o discuție *de la Kant la Conta* cu prizonierul neamț nu numai că este imposibilă, ci chiar absurdă. Cutremurat de experiența morții colective, Gheorghidiu are, în fine, puterea să se elibereze de sub teroarea geloziei, să renunțe la *tot trecutul*, dar fără să fi căpătat putința iubirii de oameni. El rămâne un însingurat, decepționat de viață, incapabil de a găsi o cale de supraviețuire. De altfel, autorul strecoară o notă în romanul *Patul lui Procust*, în care vorbește despre sinuciderea lui Gheorghidiu. Toate personajele lui Camil Petrescu abdică, renunță să lupte, *ridicându-se cu demnitate de la masa vieții*, adică sunt învinse.

G. CĂLINESCU DESPRE CAMIL PETRESCU:

„Eroii lui Camil Petrescu au toți repeziciunea discursului și tonul acela tipic de iritație care sunt ale autorului însuși în scris, încât toți sub felurite veșminte par a purta capul multiplicat al vorbitorului la persoana întâi. Stilul lui Camil Petrescu zugrăvește prin ritmica lui pe un singur erou, pe acela care observă și analizează. [...] Tot scrisul lui Camil Petrescu este al unui solitar impulsiv, care n-a gustat existența din plin nicio dată, care n-are prin urmare voluptatea unui Balzac în înregistrarea speței de oameni, fără mânie și fără iubire, cu pasiune numai de colecționar" (*op. cit.*, p. 743)

Scanned with OKEN Scanner

b. Prezentaţi compoziţia romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu

PE SCURT:

- *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este un roman confesiv.
- Este structurat pe două părţi, care urmăresc cele două experienţe ale eroului: iubirea şi războiul.
- Naraţiunea este subiectivă, se caracterizează prin introspecţia personajului-narator, Ştefan Gheorghidiu.

PE LARG:

Romanul este conceput în forma unei confesiuni a personajului principal şi, aşa cum anunţă şi titlul, este alcătuit din două planuri distincte; primul urmăreşte drama individuală a personajului (gelozia), iar cel de-al doilea transpune o veritabilă cronică a primului război mondial.

Romanul este structurat pe două *cărţi*, care reiau titlul: *Cartea întâi — Ultima noapte de dragoste* şi *Cartea a doua — Întâia noapte de război*.

Dar confesiunea nu se desfăşoară cronologic; primul capitol fixează timpul rememorării lui Gheorghidiu, mobilizat deja, la Piatra Craiului, în anul 1916; el îşi începe destăinuirea în faţa unui camarad (Oprişan), apoi rememorează pentru sine povestea căsniciei sale, de aici încolo evenimentele desfăşurându-se cronologic până la sfârşitul primei *cărţi*. Cea de-a doua parte este concepută în forma unui jurnal de război, la care naratorul Gheorghidiu adaugă şi un *Comunicat apocrif*, care cuprinde deznodământul poveştii de dragoste.

Cele două *cărţi* ale romanului prezintă două experienţe, aparent fără legătură, dar care alcătuiesc împreună *dosarul de existenţă* al personajului.

Având un caracter subiectiv, de confesiune, compoziţia elimină orice intervenţie a autorului şi conferă naraţiunii *reflexivitate artistică*, după cum remarcă Tudor Vianu. Prin descripţia atentă şi amănunţită a scenelor de război, rememorarea lui Gheorghidiu capătă credibilitate; dacă povestea iubirii lui poate fi pusă la îndoială, luciditatea observaţiei din partea a doua îl învesteşte pe narator cu autoritate, îl face demn de încredere. Superficialitatea pregătirilor pentru război, mizeria generală a frontului, groaza autentică alcătuiesc o radiografie necruţătoare şi eliberată de sentimentalisme a unui eveniment istoric — primul război mondial.

CONCEPT OPERAŢIONAL:

descriere — mod de expunere care presupune urmărirea detaliilor (formă, culoare, amănunte morfologice, elemente componente) în transpunerea artistică a unei imagini. Modalitatea este specifică prozei (în realizarea unui peisaj, tablou amplu, portret etc.); poezia operează cu imagini descriptive.

ALTE SUBIECTE POSIBILE, LA ACEST CAPITOL:

- Prezentaţi mijloacele de analiză psihologică în romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu
- Caracterizarea personajului Ştefan Gheorghidiu din romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu

Scanned with OKEN Scanner

9 HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU
(1876–1955)

a. Evidenţiaţi trei elemente tipice ale romanului de analiză psihologică în *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu

PE SCURT:

- Investigarea complexelor psihologice prin descrierea amănunţită a gesturilor, pasiunilor ascunse, aspiraţiilor tăinuite, obsesiilor.
- Analiza altor personaje asupra psihologiei celorlalţi.
- Explicarea atitudinilor psihologice prin date biografice.
- Etichetările succinte ale autoarei.
- Prezentarea directă a gândurilor personajului.

PE LARG:

În romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, investigaţia psihologică ocupă un loc important, deoarece autoarea îşi construieşte fiecare personaj pe un complex psihologic, urmărit la toate nivelurile naraţiunii. Astfel, Lina are complexul fetei bătrâne amplificat monstruos de un sentiment de vinovăţie (păcatul tinereţii), Rim este impostorul *care ştie, dar nu recunoaşte*, Maxenţiu este torturat de originea sa, Elena Hallipa trăieşte cu sentimentul ratării sentimentale etc.

Autoarea urmăreşte atent rădăcinile şi evoluţia fiecărui complex, recurgând la metode diverse; ea face o descriere amănunţită a gesturilor, pasiunilor ascunse, aspiraţiilor tăinuite, devenite, de cele mai multe ori, obsesii, ceea ce conferă personajelor complexitate şi adâncime psihologică. De pildă, doctorul Rim a făcut o căsătorie de convenienţă cu *buna* Lina, pentru a parveni profesional; el este un medic ratat, cu o catedră universitară în provincie, iar după căsătorie ajunge profesor, chiar şef de catedră la Facultatea de Medicină din Bucureşti. Rim îşi ascunde impostura printr-o poză de savant, petrece mult timp în laboratoarele facultăţii unde nu face nimic, iar faţă de Lina se manifestă tiranic pentru că ea este singurul martor al ascensiunii sale ariviste; nemulţumirea de sine se agravează, pe măsură ce personajul încearcă să şi-o ascundă; scriitoarea prezintă preocupările tăinuite ale doctorului, motivându-i astfel complexul adânc: Rim se închide în biroul său şi priveşte reproduceri după picturi celebre, ca un adevărat intelectual cu gusturi subţiri; dar toate albumele sale conţin nuduri, reprezintă scene amoroase, ceea ce anunţă încă de la începutul romanului izbucnirea instinctuală a doctorului, care are sentimentul că şi-a ratat tinereţea şi a pierdut şansa unei mari iubiri. Obsesia sa degenerează în porniri monstruoase care determină moartea Siei.

De asemenea, autoarea conturează subtil rădăcinile discreţiei lui Maxenţiu, care, bolnav de tuberculoză, refuză internarea într-un sanatoriu, de teamă ca lumea să nu afle că el suferă de o boală plebeană, declanşată în general de mizerie şi foame. Această jenă a personajului vine din complexul originii sale; el este fiul unui prinţ, a moştenit un titlu aristocratic şi face caz de acest lucru care constituie singura lui victorie în viaţă; dar, de fapt, este fiul unei actriţe, care a avut o aventură cu un prinţ. De aici zbaterea sufletească a personajului, care preferă să sufere şi chiar să moară decât să se afle că are o boală care evocă o origine scandaloasă şi o copilărie plină de privaţiuni.

Scanned with OKEN Scanner

Toate personajele ascund secrete cumplite, pe care autoarea le proiectează în gesturi, atitudini mărunte, uneori chiar în înfățișarea personajului (ca în cazul Linei sau al gemenilor Hallipa).

Atitudinile psihologice sunt completate prin prezentarea unor date biografice, introduse într-un moment hotărâtor pentru evoluția personajului, pe care scriitoarea le comentează, le leagă de modul de gândire al fiecărui erou; Lina este obedientă față de Rim pentru că are conștiința păcatului ei de tinerețe; ea face parte din familia Hallipa, dar dintr-o ramură obscură; a fost crescută la Tecuci, într-o familie modestă, în care ea este singura *perlă*; educația provincială îi accentuează sentimentul de vinovăție și îi amplifică monstruozitatea: Lina a avut o aventură de tinerețe cu vărul ei, Lică, iar rodul acestei legături este un copil (Sia), de care *buna* Lina se descotorosește imediat după naștere și încearcă să-și ascundă taina criminală printr-o căsătorie onorabilă, fără a se putea elibera de sentimentul de vinovăție, manifestat în primul rând față de Rim și proiectat în atitudinea ei de bunătate ostentativă față de toată lumea. Dar sentimentul reprimat îndelung izbucnește violent și schimbă total personajul; când Sia, aflată pe moarte, are nevoie de ajutorul Linei, aceasta refuză cu îndârjire să i-l dea, încălcând și jurământul lui Hipocrat și datoria maternă, adică relevându-și toată nemulțumirea otrăvită, ascunsă până atunci.

O altă metodă de analiză psihologică este și prezentarea directă a gândurilor personajului, ca în cazul construcției lui Maxențiu, personaj care prinde contur aproape exclusiv prin autoanaliză; bolnav și obsedat din snobism de sensul vulgar al bolii sale, prințul își urmărește stările patologice cu o imaginație dilatată de boală și de teama morții: *Erau, în adevăr, acolo caverne și abisuri, și precipitări de ape roșii și scocuri și valuri, pe care Maxențiu, ca un turist tracic, le vizita cu de-amănuntul, în fiecare zi pe alte climate. Pe acalmii înșelătoare sau pe tempeste înăbușite, le străbătea cu precauțiune, pășind ușor, vâslind cu rame noi, pentru a-și cârmi printre ele viața.* Discreția în care își învăluie starea îi dă un sentiment de erou angajat într-o luptă pe viață și pe moarte: *Știa că Ada îl cumpărase pentru prestigiul social pe care-l avea, mult-puțin, și nu vrea să abdice de la el. Nu vrea să fie un obiect de milă, un declasat, o medalie demonetizată.*

În romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, analiza psihologică este proiectată și în viziunea pe care o au personajele unele față de altele; există două voci narative care completează discursul auctorial, anume Mini și Nory, care fac numeroase comentarii asupra întâmplărilor prezentate în roman. Mini analizează dualitatea lui Rim (*îi face un desen fin cu degetele cugetării*) și caută rădăcinile răutății Linei; Nory subliniază notele spectaculoase din manifestările personajelor și își imaginează detaliile care lipsesc din poveste.

Discursul auctorial se oprește asupra amănuntelor semnificative. Hortensia Papadat-Bengescu rezumă în enunțuri succinte psihologia personajului, etichetează cu implicare: Lică *are o pedagogie sumară*, nu are *principii*, ci *gusturi*; Rim *avea, din demnitate, o ură mică pentru Lina*, Mika-Le își ascunde gândurile luând un *aer inert, de păpușă oblă*. Alteori, scriitoarea sintetizează în descrieri fragmentare dominanta psihologică a unui personaj; vecina Rimilor este o femeie bătrână și singură, blocată în mentalitățile altui secol; scriitoarea notează într-un stil subiectiv: *...doamna Vera — odăi cu pelargonii la ferestre și brise-bise cu dantelă cu igliță, model greu — doamna*

Scanned with OKEN Scanner

Vera, soacra băcanului — casă corp cu Coloniale-delicatese-băuturi, peste drum de casa Rim — doamna Vera, necunoscând genealogia vecinilor, judeca după aparențe înșelătoare.

Varietatea metodelor de investigație psihologică amplifică narațiunea și creează acea *diferențiere* clară a *caracterelor*, pe care o remarcă Tudor Vianu.

NICOLAE MANOLESCU DESPRE NARAȚIUNEA HORTENSIEI PAPADAT-BENGESCU:

„Analiza psihologică nu constă în desfășurarea dramatizată a unor fapte de conștiință, ci în căutarea mijlocului de a le face semnificative [...]. Orice acțiune reală pare pusă în paranteză, iar *acest timp pierdut* este timpul Hortensiei Papadat-Bengescu. Ca timp real este definitiv irecuperabil; ca timp romanesc poate fi resuscitat prin analiză. Aici e de aflat singurul element de proustianism în cronica familiei Hallipa, în care nu timpul personajelor curge, ci al naratorului." *(Arca lui Noe*, vol. II, *Trei femei*, p. 59.)

b. Comentați titlul romanului *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu

PE SCURT:

- Concertul este un simbol al pretențiilor fiecărui personaj al romanului.
- El ascunde nevoia de valori a unei lumi care trăiește din compromisuri dureroase.
- Titlul justifică și galeria de personaje, reunită într-un *concert*, adică, alcătuind un personaj colectiv care motivează cronica de familie, căci romanul face parte din ciclul Hallipilor, alături de încă alte trei romane.

PE LARG:

Romanul plasează în centrul acțiunii pregătirile pe care le face Elena Drăgănescu, născută Hallipa, pentru o serată muzicală; nemulțumită de viața anostă pe care o duce, Elena tânjește după un eveniment monden pe care îl organizează, în cele din urmă, la ea acasă. Ambiția ei ascunde un complex adânc, de ratare sentimentală; în tinerețe a fost logodită cu prințul Maxențiu, dar jignită de atenția pe care acesta i-o acorda sorei ei vitrege Mika-Le, rupe logodna și se căsătorește cu Drăgănescu. Ființă orgolioasă și sensibilă, Elena resimte tot restul vieții această întâmplare ca pe o supremă umilință. Concertul din muzică de Bach pe care îl organizează reunește în saloanele ei toată lumea mondenă a Bucureștiului interbelic, căci orchestra este compusă din amatori cu gusturi fine (între care și Rim), iar dirijorul este un prestigios muzician, de care Elena se îndrăgostește — Marcian.

Toate discuțiile se poartă în jurul acestui concert, amânat până către finele romanului și precedat grotesc de înmormântarea Siei. Serata Elenei dă prilejul tuturor personajelor să-și etaleze falsele gusturi artistice și să-și ascundă mizeria sufletească, așa încât, concertul devine un simbol al unei lumi decadente, a cărei singură preocupare este salvarea aparențelor sociale și tăinuirea cumplitelor compromisuri pe care se clădește viața onorabilă a fiecărui personaj.

Scanned with OKEN Scanner

G. CĂLINESCU DESPRE ROMANUL HORTENSIEI PAPADAT-BENGESCU:

„Un aspect caracteristic al acestei lumi este că indivizii nu sunt preocupați de bani, decât la început, în momentul intrării în clasă. Toți sunt mai mult sau mai puțin bogați, în afara oricărei griji materiale. Averea este unicul mediu în care pot pluti aceste ființe diafane. Energia nemaifiind îndreptată în sensul câștigării existenței, toate subiectele romanului balzacian sunt eludate. Aici nu avem de-a face cu ambițioși politici, cu avari, cu speculanți, ci cu persoane preocupate de ce zice lumea, ambiționând să dea serate, să fie primite la anumite recepții dificile, să reacționeze în toate momentele vieții, chiar cele mai grave, în modul cel mai distins. Femeile caută aparența socială, plăcerea fizică, higena corporală, niciodată pasiunea, idealul. Avem de a face cu un roman feminin, de aspirații terestre." (*op. cit.*, p. 741)

CONCEPT OPERAȚIONAL:

expoziţiune — primul moment al subiectului; secvență care deschide opera de ficțiune (proză, dramaturgie) și în care sunt cuprinse date de fixare a acțiunii (locul, timpul, împrejurarea).

ALTE SUBIECTE POSIBILE, LA ACEST CAPITOL:

- Caracterizați două personaje din romanul *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu
- Evidențiați particularitățile epocii surprinse în romanul *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu

10 GEORGE CĂLINESCU
(1899–1965)

a. Evidențiați două modalități de influență balzaciană în construcția personajelor din romanul *Enigma Otiliei* de G. Călinescu

PE SCURT:

- Construcția tipologică, de factură clasicistă.
- Portretul demonstrativ.

PE LARG

Modalitățile de realizare a frescei sociale, tipologia clasicistă și arta portretului sunt trei dintre trăsăturile care fac posibilă o comparație între romanul lui Călinescu și cele ale lui Balzac.

În romanul călinescian, construcția tipologică este de factură clasicistă, ca și cea balzaciană. Romancierul particularizează personajul printr-o trăsătură dominantă, de regulă caricaturizată; Aglae Tulea, sora lui Costache, este *baba absolută* (cum o numește Weissmann), Simion Tulea întruchipează decrepitudinea, Costache este tipul avarului, Stănică Rațiu este arivistul etc.

Arta portretului este preluată tot de la Balzac; acesta a inițiat o metodă oarecum didacticistă de cristalizare tipologică prin intermediul unui portret demonstrativ, plasat, de obicei, la începutul romanului și realizat în tușe groase, insistând pe defecte

Scanned with OKEN Scanner

sau trăsături fizionomice pregnante. Acest portret devine o teză, demonstrată apoi de-a lungul acțiunii, fiecare amănunt portretistic susținând o latură de esență a caracterului uman tipizat, așezat în tipare specifice (avarul, arivistul, provincialul, curtezana, poetul etc).

Călinescu adoptă și el acest tip de caracterizare, își introduce personajele prin portrete demonstrative, anunțând de la bun început fiecare caracter. Costache Giurgiuveanu are ca semn distinctiv prudența provenită din teamă, sugerată de ochii proeminenți: *Capul îi era atins de o calviție totală, și fața părea aproape spână, și din cauza aceasta, pătrată. Buzele îi erau întoarse în afară și galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinți vizibili, ca niște așchii de os. Omul a cărui vârstă desigur înaintată rămânea totuși incertă, zâmbea cu doi dinți, clipind rar și moale, întocmai ca bufnițele supărate de o lumină bruscă.* Comparația inițială (*ca bufnițele...*) se dezvoltă în continuare prin numeroase notații care însoțesc evoluția narativă a personajului; când pune la cale afacerea cu Iorgu, *bulbucă ochii mari*, în numeroase rânduri își exprimă prudența sau nedumerirea *holbând ochii și așa prea holbați*. Felix își amintește de o fotografie de tinerețe a lui Costache, în care *părea un hoț de copii mici* și în care se insistă pe aceeași trăsătură: *un om cu capul aproape depilat, cu ochii foarte proeminenți și cu buzele groase, cu numai câteva fire negre, rare în loc de mustăți;* sora lui, Aglae, are și ea *ochii bulbucați ca și aceia ai bătrânului*. Acest amănunt al fizionomiei se află în acord cu atitudinea generală a lui Costache, denotând o vigilență extremă, din teama de a nu fi urmărit și jefuit: *Învelit într-un palton gros și verzui de vechime, pășind mărunt, bătrânul mergea cu capul în jos, privind când la dreapta când la stânga*. Proeminența ochilor este atenuată de *clipitul moale*, semn al stilului tergiversant și totodată o metodă de derutare a interlocutorului.

Și celelalte personaje sunt construite prin metoda portretizării caricaturale. Răutatea maniacală a Aglaei este sugerată inițial de vestimentația pretențioasă și voit elaborată: *Era îmbrăcată cu o bluză de mătase neagră cu numeroase cerculețe, strânsă la gât cu o mare agrafă de os și sugrumată la mijloc cu un cordon de piele, în care se vedea, prinsă de un lănțișor, urechea unui cesuleț de aur*. Semne ale ostentației, accesoriile și marcarea prea evidentă a taliei se completează cu pliseurile tighelite mărunt (*cerculețele*), detaliu de modă specific toaletelor de o decență subliniată; de-a lungul romanului scriitorul dezvăluie obsesia Aglaei de a se considera model de bună-cuviință, prin permanenta raportare la defectele imaginate pentru ceilalți; de aici și răutatea ei nestăpânită. Fiecare dintre însușirile insistent descrise în portretul inițial este dezvoltată în plan narativ, completată prin detalii edificatoare.

Dar maniera portretistică nu se oprește doar la modelul balzacian și, în genere, Călinescu nu rămâne în literatură ca imitator al scriitorului francez, ci aduce numeroase inovații stilistice, care dau impresia unei observații atente, notă specifică romanului realist.

b. Demonstrați complexitatea personajului Otilia din romanul *Enigma Otiliei* de G. Călinescu

PE SCURT:

- Otilia se află la vârsta marilor elanuri (are 19 ani) și are sensibilitate de artist.

Scanned with OKEN Scanner

- Ceea ce face din ea un personaj dilematic este şi vârsta, dar mai ales *amestecul de inocenţă şi maturitate.*
- Indecizia ei între iubire şi raţiune (Felix şi Pascalopol) se traduce printr-o atitudine enigmatică.

PE LARG:

Otilia Mărculescu, fiica celei de-a doua soţii a lui Costache, rămasă orfană în copilărie, este crescută de bătrânul avar, care rareori este capabil să-i refuze capriciile. Clanul Tulea îi inoculează de timpuriu ideea că un orfan este doar un tolerat. Datorită Aglaei, învaţă ce înseamnă umilinţa şi se maturizează înainte de vreme. Otilia are o viziune formată asupra lumii, şi, deşi de-abia ieşită din adolescenţă, înţelege că *moş* Costache este incapabil să o protejeze. Dovedeşte înţelegere pentru toţi: pe Felix îl părăseşte ca să-i protejeze cariera, pe Costache îl încurajează să n-o adopte, liniştindu-i astfel conştiinţa, Auricăi îi dăruieşte pianul, adică singura ei avere şi obiectul unicei pasiuni, numai pentru a-i diminua lăcomia. Sociabilă, inteligentă şi predispusă la aventură ca orice artist (este studentă la Conservator), Otilia trezeşte în sufletul lui Felix prima iubire şi adoraţia lui Pascalopol.

Ea apare caracterizată, în special prin atitudine; autorul îi sugerează firea boemă şi sensibilitatea artistică prin prezentarea camerei, mobilată cu obiecte solide şi bătrâneşti, dar care capătă personalitate prin tapetul *dungat şi cu flori de miozotis* (asemănător celui din casa lui Pascalopol), dar mai ales prin dezordinea generală, în care se păstrează încă gesturile agitate ale personajului: *În apropierea ferestrei se afla o masă de toaletă cu trei oglinzi mobile şi cu multe sertare. În faţa ei se vedea un taburet rotativ de pian. Sertarele de la toaletă şi de la dulapul de haine erau trase afară în diferite grade, şi-n ele se vedeau, ca nişte intestine colorate, ghemuri de panglici, cămăşi de mătase mototolite, batiste de broderie şi tot soiul de nimicuri de fată. Cutii de pudră numeroase, unele desfundate, flacoane de apă de Colonia destupate erau aruncate în dezordine pe masa de toaletă, ca într-o cabină de actriţă, dovedind graba cu care Otilia le mânuia. Rochii, pălării zăceau pe fotolii, pantofi pe sub masă, jurnale de modă franţuzeşti mai peste tot, amestecate cu note muzicale pentru pianoforte.*

Otilia citeşte proză romantică, are versuri de A. Samain, poet foarte la modă, fixat între romantism şi simbolism, un imitator al lui Baudelaire, cântă la pian cu pasiune şi iubeşte vestimentaţia elegantă (rochii de tul, mănuşi lungi).

Alături de Pascalopol, Otilia este una dintre vocile credibile ale romanului; ea analizează cu luciditate, anticipă evenimentele, cunoaşte bine toate personajele şi intervine în momentele decisive, ca atunci când îl pune la curent pe Felix în legătură cu familia Tulea: *Tanti Aglae are doi copii la care ţine ca la ochii din cap: Titi şi domnişoara pe care ai văzut-o aseară, Aurica. Să nu cumva să-i atingi cu ceva. Mai are o fată care e măritată sau cam aşa ceva.* Pe Pascalopol îl prezintă ca *om bun, bogat* şi *chic*, în timp ce Aglae *e o viperă*, iar Titi *cam prost.*

Generozitatea (pe care o apreciază mai mult decât iubirea), mândria înnăscută, spiritul de sacrificiu contribuie la alegerea Otiliei; ea îl preferă pe Pascalopol ca să-l menajeze pe Felix, dar şi pentru că această alegere o scuteşte de umilinţe.

S-a vorbit mult despre titlul romanului şi a fost pus în legătură cu modul în care se raportează Felix şi Pascalopol la comportamentul Otiliei; în principiu, critica literară

Scanned with OKEN Scanner

este de acord că romanul transfigurează feminitatea misterioasă, adică ieşită de sub imperiul canoanelor, eliberată de prejudecăţi, nealterată de tutela paternă sau de o educaţie rigidă. Ceea ce subliniază autorul de fiecare dată este amestecul de maturitate şi inocenţă: *Otilia amesteca o seriozitate rece, blazată cu cele mai teribile copilării.* Comportamentul ei este o consecinţă a impactului cu lumea în care trăieşte. Maturizată înainte de vreme, prin statutul umilitor pe care societatea îl conferă orfanului, dar profitând totodată de o libertate stimulativă, Otilia are sensibilitate nativă şi luciditate câştigată prin experienţa directă; de aceea pendulează între iubirea profundă pentru Felix şi securitatea unei căsătorii cu Pascalopol. Anticipându-i alegerea, autorul îi explică *enigma* printr-o observaţie a lui Weissmann: *Orice femeie care iubeşte un bărbat fuge de el, ca să rămână în amintirea lui ca o apariţie luminoasă. Domnişoara Otilia trebuie să fie o fată foarte inteligentă.* Deşi uşor exaltată, afirmaţia este îndreptăţită, pentru că personajul sintetizează tot atâta sentiment, cât şi raţiune. În timp ce Felix de-abia descoperă lumea, Otilia are deja o concepţie bine definită despre viaţă.

c. Prezentaţi trei elemente portretistice ale personajului moş Costache din romanul *Enigma Otiliei* de G. Călinescu

PE SCURT:

- Costache Giurgiuveanu este un avar cumsecade, iar viciul său este caricaturizat în imagini pregnante.
- Personajul este un însingurat, datorită educaţiei familiale, ceea ce autorul sugerează subtil, prin proiectarea fragmentară a biografiei.
- Costache este lipsit de autoritate paternă, trăsătură care vine tot din educaţia sa.
- Laşitatea personajului este şi o consecinţă a viciului, dar şi o trăsătură care îl umanizează.

PE LARG:

Costache Giurgiuveanu reprezintă tipul avarului, dar unul jovial şi cu porniri de generozitate; nici unul dintre cei aflaţi în preajmă nu-i acuză viciul. Pentru Otilia el este doar *cam avar*, iar Pascalopol adaugă: *dar, în fond, om de treabă*. Stănică Raţiu îl numeşte *pezevenghi*, iar Felix spune că *avariţia lui e mai mult o manie*.

G. Călinescu îşi portretizează personajul prin detalii numeroase care îi motivează avariţia; astfel, Costache este un însingurat, constrâns la prudenţă excesivă de existenţa săracă în evenimente; notele biografice definesc rădăcinile zgârceniei sale. Macedonean de origine, avariţia îi vine din degenerarea spiritului chivernisit al neamului său. Familia sa trăieşte de pe urma afacerilor imobiliare, iar Costache are un adevărat cult al caselor solide, *fără moarte*; copilăria îi este dominată de imaginea unui dulap de chei, semn al bunăstării, convertit mai târziu în sentimentul de siguranţă pe care i-l conferă propria sa legătură de chei, cerută cu insistenţă pe patul morţii. Moştenirea morală a familiei sale se reduce la atât şi, de aceea, în concepţia sa important este *să-să-să muncească, să strângi. A-a-a-sta-i toată filozofia*. Căsătorit la douăzeci de ani, printr-un aranjament de familie, rămâne văduv la douăzeci şi opt şi trăieşte în singurătate douăzeci de ani. Recăsătorit cu mama Otiliei, rămâne iarăşi văduv, puţin după aceea. Singurătatea, tutela agresivă a sorei sale, Aglae, şi educaţia sumară generează zgârcenia personajului.

Scanned with OKEN Scanner

Proprietar al mai multor imobile (printre care şi un restaurant), Costache trăieşte auster şi cu teama permanentă de risipă. Înclinaţiile avare sunt caricaturizate; personajul are iluzia muncii cinstite, de aceea, când îl fură pe Felix, recurge la justificări minuţioase: notează în amănunt cheltuieli inventate, îl face părtaş la o casă care nu există decât în imaginaţia sa, îi împrumută bani din propriul capital. Deşi unele scene amintesc de prototipul clasic al lui Molière, Costache Giurgiuveanu este profund uman, incapabil de a lua decizii definitive, de a o contrazice pe Aglae sau de a o refuza pe *fe-fe-ţiţa* lui. Când Otilia îi ia banii daţi în plus de Pascalopol, sub motiv că trebuie restituiţi, Costache se supără, dar nu protestează; se supune cu docilitate percheziţiei. Tot din educaţie îi vine şi neîncrederea în autorităţi, motiv pentru care nu se hotărăşte s-o înfieze pe Otilia, şi nici să-şi întocmească testament.

Câteodată, indignat de răutatea clanului, ia atitudine, face observaţii de bun-simţ: *Ce-aveţi cu băiatul ăsta* [este vorba despre Felix] — *zise el în sfârşit — de nu-l lăsaţi în pace? Nu v-a făcut nimic! nu trebuie să-i spuneţi vorbe grele nici lui nici Otiliei. Copii orfani! Păcat!*

Sentimentele sale declarate faţă de Otilia, încrederea pe care i-o arată lui Felix, atitudinea critică faţă de cei din jur îl umanizează.

Ca tutore însă, el acordă libertăţi totale celor doi adolescenţi, nu pentru că ar fi lipsit de prejudecăţi, ci pentru că este lipsit de *simţ familial*, cum remarcă Felix.

Costache Giurgiuveanu are sentimente aprehensive faţă de sora sa, ale cărei hotărâri sunt literă de lege pentru el. Evadarea lui s-a convertit în izolare, iar avariţia personajului reprezintă o manifestare a ei, singura, de altfel, care i-a fost permisă. Costache se teme de Aglae, pentru că ea reprezintă unica autoritate cunoscută — o autoritate represivă, dar stimulativă în acelaşi timp; când Aglae se opune intenţiei lui de a-şi transforma averea în bani, Costache se simte impulsionat să vândă.

Personajul cedează în faţa Aglaei din laşitate, după cum şi în alte momente dovedeşte teamă de responsabilităţi (în primul rând de cele părinteşti). Dar laşitatea sa este una omenească, scriitorul ilustrând-o în câteva situaţii, prin metode scriitoriceşti interesante.

Înspăimântat de ideea morţii, Costache merge la biserică, se închină cu evlavie şi se simte *cu doiuşie bun,* dar rugăciunea sa cuprinde planuri băneşti; tot din teama de moarte, îşi povesteşte viaţa, simte nevoia de comunicare.

Aşadar, este vorba despre un mod de viaţă provenit din educaţie, cultivat de generaţii şi care exprimă respectarea unor valori instituite şi perpetuate în ciuda sensului lor ridicol, valori care reprezintă raiul fiinţei mediocre; de aceea Costache nu este avarul maladiv pasionat de *colecţionarea* banilor, iar ca părinte nu poate avea nici orgoliile lui Lear, nici fanatismul patern al lui Goriot; el este doar o variantă uşor deformată a omului normal, conjunctural singur şi blocat în reguli care îi motivează existenţa. El îşi exprimă rostul în lume printr-o frază testamentară, puţin înainte să moară: *Să munceşti, să strângi. Asta-i toată filozofia.*

Când Costache este bolnav, toată fiinţa sa meschină este expusă ca într-un spectacol, grotesc mai ales prin insensibilitatea celor ce îl privesc; ciorapii rupţi, prin care degetele ies ca *nişte gheme de ceară*, nădragii de stambă, legaţi cu sfoară creează impresia de caricatură, dar la o mai atentă lecturare, fragmentul aminteşte portretul lui Don Quijote (în veşminte intime, din care ies picioare slăbănoage şi *nu tocmai spălate,*

Scanned with OKEN Scanner

cu sabia în mână, luptând cu uriași imaginari), adică eroul ridicol și grandios, care își refuză destinul tragic, de ființă muritoare. Evident, personajul călinescian este lipsit de grandoare, dar și el s-a izolat într-un joc, în care crede nestrămutat. Dorește cu fanatism să-și construiască o casă, după planuri fanteziste, vrea să-și păcălească moștenitorii, ținându-și banii sub saltea, gândește cu candoare că *mai bună decât banii e tot ocrotirea părintească*, rupt de realitate, închis într-o lume de avar, dar care este numai a sa. De aceea atitudinea dramatic-ilară în care este surprins personajul, starea jalnică a hainelor reprezintă modalitatea autorului de a dezvălui nepăsarea personajului față de sine.

d. Notați patru trăsături portretistice ale personajului Stănică Rațiu din romanul *Enigma Otiliei* de G. Călinescu

PE SCURT:

- Stănică Rațiu reprezintă tipul arivistului.
- Principala lui armă este demagogia.
- Își atinge țelurile prin intrigi bine țesute.
- El este persuasiv (prin insistență și prin fabulație).

PE LARG:

Stănică Rațiu, soțul Olimpiei, ginerele Aglaei Tulea, a fost asociat de critica literară tipologiei arivistului. Intrigant, farsor, gata să profite de pe urma oricui, el este criminalul moral al lui Costache, căruia îi fură banii, provocându-i astfel un atac cerebral.

Ca și Costache, și el este macedonean, crescut în spiritul *consolidării sângelui,* prin căsătorii profitabile economic. În numeroasa familie de arnăuți din care provine Stănică, cei mai mulți fiind brutari sau mici negustori în Obor, se păstrează încă spiritul tribal, legăturile de rudenie nefiind determinate economic, respectiv, cei bogați își vizitează, își ajută rudele sărace. Biografia este reconstituită din perspectiva propriilor sale relatări orgolioase: *Apoi rămăsese orfan, el și cu mulții lui frați și pomenea de un mare morar, cu nume tot balcanic, care i-ar fi crescut. Ba chiar lui personal i s-ar fi făcut propuneri strălucite.* Situarea discursului narativ în planul incertitudinii și al presupunerilor pune sub semnul neîncrederii biografia personajului, înclinat, de altfel, spre fabulație. Stănică vrea ca familia sa să iasă din condiția negustorului și să capete aspirații intelectuale, adică să *dea un Eminescu.*

Scriitorul îi face lui Stănică o caracterizare analitică; mai întâi emite o teză: *Adevărul este că Stănică avea simț familial și că familia lui împărtășea acest sentiment. Din numele pe care le pronunța reieșea că avea încă frați și surori în număr mare, precum și numeroase rude de a doua categorie.* Apoi, prozatorul ilustrează această afirmație, făcând o prezentare a familiei personajului, prin care motivează *simțul familial,* despre care vorbise anterior: *Nu toți în familie erau bogați,* dar erau foarte uniți, încât *deși sărac, Stănică nu avea grija viitorului, cu atâtea rude solidare.* Abia după această prezentare a cadrului ereditar și educațional, autorul trece la analiza personajului, radiografiat cu obiectivitate critică: *La Stănică lăcomia și versatilitatea nu obtenebrau observația morală. Că un bătrân trebuie să moară și să lase averea tânărului, asta înțelegea foarte bine. Ba chiar avea o listă de rude care prin decese sistematice, puteau să-l pună și pe el în măsură de a moșteni, deși din cauza prolificității*

Scanned with OKEN Scanner

familiei, el rămânea o rudă veşnic colaterală. Totuşi, să arunci în spital un bătrân sau să privezi un copil de succesiune, asta i se părea o infamie.

Acestă minuţioasă prezentare auctorială a personajului are rolul de a corecta biografia deformată de lăudăroşenie pe care şi-o face personajul însuşi, dar şi de a explica meditaţiile lui Stănică, individ despre care nimeni nu are o părere bună, pentru a încerca să-i caute laturile pozitive. Reabilitarea insistentă a personajului subliniază evoluţia tipologiei arivistului, construită pe modelul literaturii moderne: un individ mediocru, nici bun, nici rău, adică profund uman, ca şi Flem Snopes din *Cătunul* lui Faulkner. Este adevărat că personajul călinescian este şi intrigant, demagog, sicofant şi fără jenă, dar acestea sunt trăsături care ţin de spiritul balcanic, de Caţavencu şi de Gore Pirgu, personaje la care a şi fost raportat în numeroase rânduri.

Toate personajele îl caracterizează negativ; pentru Pascalopol, Stănică este un *escroc*; Otilia afirmă în treacăt, chiar pe la începutul romanului: *De Stănică ăsta am avut repulsie chiar de la început. Îl cred capabil de orice şi mă tem de el. Papa e slab, cum îl ştii, n-ar trebui să-l primească în casă prea des*. Suspiciunea Otiliei se întăreşte, mai târziu, cu reflecţia lui Felix, consternat că bătrânul îşi ascunde banii în casă: *Imprudent bătrân, dacă află Stănică, e un om mort*. Şi într-adevăr Stănică apare pe neaşteptate, pânditor, ştie tot, sau insinuează că ştie. El îşi construieşte parvenirea pe insistenţă; de pildă, ca să câştige bunăvoinţa lui Simion, mai întâi încearcă să-l intimideze, apoi îl linguşeşte, ca după aceea să descopere că trebuie să-i întreţină obsesiile.

Deşi lipsit de scrupule şi pornit pe drumul parvenirii, Stănică are totuşi un fond de onestitate, de cele mai multe ori reprimat: se indignează în faţa venalităţii clanului Tulea, este scârbit de lipsa lor de solidaritate, se ruşinează de propriile lui gânduri, atunci când devine indecent.

Abilitatea personajului stă mai cu seamă în ştiinţa de a mânui vorbele. Stilul bombastic al lui Stănică dă autorului prilejul de a crea metafore ce-i justifică *voluptăţile senzaţionalului*; către Felix personajul declamă grandilocvent: *Faţă de dumneata, Titi e un gândac puturos lângă un cal de rasă*. Stănică este un colportor fantast; el ştie totdeauna toate secretele celorlalţi; este suficient să cunoască un amănunt, pentru ca de acolo să imagineze o întreagă poveste, pe care o difuzează cu entuziasm participativ. Îl pune în temă pe Felix cu afacerile lui Costache, imaginează o viaţă scandalos de libertină pentru Otilia; pentru că se simte înlănţuit într-o căsătorie nepotrivită, el visează eliberarea ca pe o răsplată a destinului: îşi imaginează că Olimpia îl înşală sau că, într-un elan generos, îl eliberează, iar aceste ficţiuni îl înduioşează, îl fac să se simtă *bun la suflet*. Lui Costache îi inoculează frica de testament, inventând o poveste despre o succesiune încurcată, cu personaje care seamănă izbitor cu cei cunoscuţi bătrânului. Stănică îşi alege limbajul în funcţie de ocazia în care vorbeşte şi de interlocutor. Aglaei i se adresează prevenitor, cu ocrotire chiar, adoptând un stil simplu, expresii convenţionale, sentimentalisme obişnuite. Acest mimetism natural al personajului face din el o voce narativă importantă şi dovedeşte varietatea de stiluri a romanului.

Ca orice arivist, Stănică este fără clasă socială şi gata la orice alianţe; aproape lipsit de instrucţie intelectuală, şiret, ubicuu şi persuasiv prin demagogia unor valori aproximative, Stănică Raţiu înmulţeşte banii furaţi de la Costache şi urcă lejer în ierarhia socială (ajunge *prefect, într-o scurtă guvernare*).

Scanned with OKEN Scanner

POMPILIU CONSTANTINESCU DESPRE OPERA CĂLINESCIANĂ:

„D. Călinescu nu insistă asupra formației lui intelectuale decât în măsura în care e nevoie să-i definească aspirațiile și categoria inteligenții. Viața nu se-nvață din cărți, și Felix are ocazia s-o constate zi cu zi; bătrânul Costache e un ascuns om de afaceri (ca orice veritabil avar) și capitalizează banii din pasiunea de a strânge. Singur, cu o fată vitregă, Otilia, pe care n-a adoptat-o, deși nu e lipsit de o reală afecțiune pentru ea, bătrânul e cuprins de un dublu egoism, pe măsura înaintării în vârstă. Pe de-o parte, patima banului; pe de alta iluzia că viața lui se va prelungi indefinit; avertizat de o ușoară paralizie, începe să se gândească sub influența unui prieten, Pascalopol, la asigurarea viitorului Otiliei; luptele între speranța lui de a se însănătoși, egoismul de a nu se deposeda de avere, inițiativele și reticențele de a pune o sumă pe numele fetei și rezistența tenace la toate asalturile de a fi spoliat de soră-sa, Aglae [...], fac din existența lui, îndeobște șterasă, monotonă, a unui avar, o tragedie atât de umană. Zgârcitul Costache nu e un monstru, ci expresia unei psihologii nefericite. În jurul lui foiesc egoismele și mai aprige ale moștenitorilor. [...] Egoismul în declin al avarului asediat de rapacitatea moștenitorilor surprinde, într-o compoziție amplă, meschinăria, durerea, cinismul a două *celule sociale*, cum ar spune Bourget, gata să se anuleze una pe alta. Cât de puerilă și de romantică, de exterioară este avariția lui Hagi-Tudose al lui Delavrancea față de spectacolul sobru, uman, de un tragic sinistru din romanul d-lui Călinescu! Și cât de amplificată este lupta aceasta epică în jurul moștenirii, prin participarea lui Stănică, tip jovial, de escroc sentimental, de intermediar interlop și de intrigant pe mai multe fronturi, avocat fără procese, om de afaceri suspecte, arivist aprig, fără scrupule. Colportor de vești imaginare, născocite din interes și din ambiția de a fi informat, măsluitor de situații și profitor de pe urma tuturora, Stănică se așază în galeria profitorilor caragialieni și e plămădit din pasta lui Pirgu din *Craii de Curtea-Veche*. [...] De o construcție sigură, cu o intuiție socială și psihologică de solid realism, de un adevăr sufletesc adânc și de nuanțe sufletești revelatoare — *Enigma Otiliei* se clasează printre operele de întâia mână ale epicii noastre urbane." (Pompiliu Constantinescu — *Studii și cronici literare,* Ed. Albatros, 1974, pp. 240–245)

S. DAMIAN DESPRE PERSONAJELE LUI CĂLINESCU:

„În structura clasicistă a tipologiei la G. Călinescu personajele au trăsături de caracter predominante. Se poate demonstra că eroii din *Enigma Otiliei* sau *Bietul Ioanide* sunt figuri din teatrul lui Molière, introduse în decorul polivalent al romanului modern. Ca o curiozitate, într-un personaj călinescian poate fi recunoscută fuziunea a două caractere moliereşti: Stănică Raţiu ilustrează ipocrizia lui Tartuffe, dar şi vicleniile lui Scapin; moş Costache este Avarul şi totodată Bolnavul închipuit, în sfârşit, Ioanide contopeşte pe Alceste-Mizantropul cu Don Juan". (S. Damian — *Intrarea în castel*, Ed. C.R., 1970, p. 194)

CONCEPTE OPERAȚIONALE:

epilog — moment final al unei opere în care este definitivat sau clarificat deznodământul. În romanul *Frații Jderi* consemnarea lui Nicodim ține loc de epilog. În unele opere există chiar un ultim capitol intitulat astfel. În teatrul antic și medieval epilogul era un scurt monolog

Scanned with OKEN Scanner

aşezat la finele piesei în care era stabilită legătura cu publicul, sub pretextul autoironiei sau pentru a anunţa sfârşitul spectacolului (la care se adăuga uneori şi formula *Aplaudaţi, cetăţeni, povestea s-a sfârşit!*).

prolog — partea de început a unei opere în care este cuprinsă o punere în temă, motivaţia scriitorului sau împrejurările generale ale acţiunii unei opere în proză. În literatura antică prologul era specific tragediei şi comediei şi cuprindea subiectul operei pe scurt, uneori integral, alteori parţial şi însoţit de succinte sugestii care avertizau spectatorul în privinţa piesei. În dramaturgia modernă procedeul apare rar.

11 MIRCEA ELIADE
(1907–1986)

a. Mircea Eliade — personalitate complexă a culturii şi literaturii româneşti

PE SCURT:

- Personalitate de talie mondială, Eliade este considerat cel mai reprezentativ cărturar al generaţiei de la 1928.
- Intră în viaţa culturală printr-o intensă activitate publicistică, apoi scrie opere literare şi de interes ştiinţific şi face o prodigioasă carieră de profesor.
- Eliade are o contribuţie foarte însemnată în domeniul istoriei religiilor şi al mitologiei, prin studii precum: *Tratat de istorie a religiilor, Istoria credinţelor şi a ideilor religioase, Mitul eternei reîntoarceri, Imagini şi simboluri, Yoga. Nemurire şi libertate, Mefistofel şi androginul, De la Zalmoxis la Genghis-Han* ş.a.
- În ceea ce priveşte literatura, a scris proză fantastică, în special nuvele şi povestiri, majoritatea fantastice (*La ţigănci, În curte la Dionis, Tinereţe fără de tinereţe*), romane (*Nuntă în cer, Noaptea de Sânziene, Huliganii*), memorialistică (*Memorii*) şi eseuri.
- A impus în cultura universală o serie de idei şi concepţii care se regăsesc şi în opera literară: ideea centrului, cea a adevărurilor camuflate în locuri sau simboluri banale, teroarea istoriei, reîntoarcerea la origini ş.a.

PE LARG:

Considerat unul dintre cei mai prestigioşi istorici ai religiilor, Mircea Eliade este, aşa cum singur s-a definit, şi un *filozof al religiilor.* El studiază numeroase mituri, credinţe, religii, le compară, caută simboluri, pe care le urmăreşte apoi în lumea modernă; de fapt, încearcă să identifice schema gândirii originare şi prin ea atitudinea omului faţă de condiţia sa, de situarea sa în univers (în special în *Tratat de istorie a religiilor*); de aceea el propune ca metodă de studiu — hermeneutica, pe care o numeşte *tehnică spirituală.* În concepţia sa, datoria istoricului religiilor este de a crea el însuşi un sistem de gândire, un univers de interpretare a simbolurilor regăsite sau recuperate din multitudinea faptelor religioase. Această meditaţie subiectivă a savantului, această sinteză creatoare a *situaţiilor semnificative*, descoperite prin investigarea a numeroase ritualuri, credinţe, mituri etc., poate crea un nou tip de gândire, poate genera evoluţia, reînnoirea culturii.

Pentru Eliade, simbolurile *camuflează* semnificaţii esenţiale, dar care nu sunt accesibile tuturor; ele îşi dezvăluie sensurile în funcţie de cultura fiecărui om. Deoarece

Scanned with OKEN Scanner

întreține o solidaritate permanentă a ființei cu sacralitatea, simbolul *prelungește o hierofanie* sau, uneori, este el însuși hierofanie, *adică revelează o situație sacră*.

Una dintre cele mai vechi atitudini simbolice este reîntoarcerea periodică *in illo tempore*, ceea ce sugerează că omul are intuiția neantului și resimte *teroarea istoriei*. De pildă, imitarea unui zeu sau a unui strămoș exemplar presupune întoarcerea la momentul în care este fixat modelul, adică în preistorie, iar aceasta înseamnă negarea momentului prezent, a timpului profan. Lumea nu se poate naște decât în afara istoriei, în *acel timp* în care a fost cu putință Zidirea; de aici vine nevoia permanentă a omului de a se ști în *centrul lumii*, în miezul realității, într-un timp al nașterii continue.

Tot *gest* de recăpătare a condiției de dinainte de durată (de cădere și de pierdere a paradisului) este și creația artistică; *pictorul, scriitorul, muzicianul*, dar mai cu seamă *actorul* imită creația divină, participă prin opera lor la nașterea lumii, se situează în mijlocul realității, adică în plenitudinea Ființei. Orice *ritual* construit pe scenarii, fapte, gesturi considerate exemplare pentru că s-au săvârșit la începutul lumii îi așază pe participanți în *acel* timp primordial. Variante ale ritualului, *jocul* și *spectacolul* devin și ele modalități de anulare a timpului istoric și posibilități de întoarcere la origini.

Pentru omul arhaic, orice spațiu în care s-a refăcut legătura cu eternitatea este marcat printr-o așezare sacralizată sau mitologizată în memoria generală (Ierusalimul, de pildă), sau în cea individuală (*Bucureștiul*, pentru Eliade). Uneori o piatră (*omphalos*) sau un *arbore* pot marca centrul universului, locul în care se află poarta ieșirii din timp, sau în care sacrul invadează existența profană. În orice spațiu consacrat prin faptul că imită nașterea universului, ființa profană și întreaga ei lume se pot renova. Omul religios are chiar obligația aceasta, iar regenerarea este ilustrată prin toate elementele vieții arhaice; muncile agrare, jertfa sacramentală, ca și arborele, sau apa, focul, moartea însăși sunt posibilități de regenerare. Ca să dureze, universul trebuie să intre periodic în dizolvare și să renască iarăși. Sfârșitul este anunțat de anomalii, dezechilibre, confuzii și începe prin instalarea haosului, care înseamnă moartea lumii, dar care cuprinde și germenele noii creații. Reflexe ale acestei repetate renovări, elixirele sau tehnicile de întinerire păstrează simbolic sensul morții și al învierii.

Pentru ființa creștină, regenerarea este posibilă doar prin moartea cristică. Creștinul nu se mai întoarce la origini, nu mai caută centrul lumii, căci el are speranța că istoria va fi abolită prin a doua venire a Mântuitorului.

Tot din dorința omului de a se salva de sub efectele distructive ale timpului provine și imboldul recuperării amintirilor originare. În primul rând, procesul de uitare și recăpătare a memoriei simulează distrugerea și reclădirea universului. În *Istoria credințelor și a ideilor religioase*, Eliade urmărește câteva mituri care vorbesc despre amnezie-anamneză ca despre o probă de recăpătare a condiției anistorice, căci așa cum spune un personaj eliadesc, *știe cu adevărat doar cel care își amintește începutul*.

Calea completă spre libertate se obține însă prin inițiere, căci cel care se pregătește pentru o altă ordine, eliberată de timp, are privilegiul de a scăpa definitiv de sub teroarea istoriei; el este un *ales*, sau învață să evadeze prin izolare, asceză, rugăciune; trăiește taina capitală (nuntă-moarte), înțelege semnele *camuflate* în banalitate, găsește ieșirea din *labirintul infernal al vieții profane*. În majoritatea credințelor, *podul, poarta, pragul* sunt simboluri ale trecerii spre eternitate.

Scanned with OKEN Scanner

Descendent al lui *homo religiosus*, omul modern păstrează în subconștient toată istoria strămoșului său. Așadar, ființa își percepe existența ca pe o pedeapsă răscumpărabilă; istoria îi oferă o cărare îngustă și întortocheată ca un labirint, ca o *burtă de balenă*. Totuși, *există ieșire*, pentru că pretutindeni sunt semne; descifrarea lor creează alternative și omul trebuie să aleagă.

Acestea sunt doar câteva dintre ideile care l-au făcut celebru pe Eliade și care se regăsesc și în creația sa literară.

b. Demonstrați caracterul specific al fantasticului în creația lui Mircea Eliade

PE SCURT:

- Scrierile lui Eliade cultivă un tip de fantastic straniu.
- Spațiul operei sale reprezintă o realitate mitologizată.
- Mecanismul fantastic se clădește pe ideea că misterul se află camuflat în lucrurile banale.
- Universul operei lui este definit prin simboluri mitice: camera Sambô, istoria opresivă, libertatea, labirintul, nunta etc.
- Creațiile lui Eliade au un caracter inițiatic și transfigurează ideile din opera sa științifică.

PE LARG:

Fantasticul eliadesc are rădăcini mitice, este creat pe simboluri esențiale. Spațiul prozei lui Eliade este, în special, Bucureștiul, oraș al *melancoliilor*, sufocat de căldură, dominat de banalitatea care *camuflează* misterele și care constituie propria mito-geografie a scriitorului. Așa după cum observă E. Simion, Bucureștiul, în viziunea lui Eliade, reunește toate simbolurile tradiționale, plasate într-o dimensiune mitică: *Eliade sacralizează lumea lui Mitică, orașul toropit de căldură e un vast labirint de semne, Mitică însuși, omul care se grăbește mereu, dar părăsește rareori cafeneaua, Mitică, zic, devine un personaj mitic.*

Cu fiecare scriere Eliade reconstituie geotipul bucureștean, mitologizând locuri intrate în conștiința generală. Pădurea Băneasa este un loc al revelațiilor mistice; aici, Ștefan (*Noaptea de Sânziene*) are viziunea propriului sfârșit. Gavrilescu (din *La țigănci*) își încheie experiența, ducându-și mireasa în *pădurea verde* a morții, undeva în marginea orașului. Călătoria lui Zerlendi în Shambala (*Secretul doctorului Honigberger*), adică descoperirea libertății absolute, are loc în *centrul Bucureștilor*.

Pentru Eliade, Bucureștiul nu este doar orașul natal, ci și centrul său, universul în care cerul și pământul se întâlnesc, un Combray în care nu numai timpul este recuperat, ci și arhetipul ființei sale eterne, cum, de altfel, autorul chiar mărturisește: *Orice loc natal constituie o geografie sacră. Pentru cei care l-au părăsit, orașul copilăriei și adolescenței devine, totdeauna, un oraș mitic. Bucureștiul este pentru mine, centrul unei mitologii inepuizabile. Numai străbătând această mitologie, am ajuns să cunosc adevărata lui istorie. Și, poate, propria mea istorie...* El numește Bucureștiul *cel mai melancolic oraș din lume*, și vorbește despre inegalabila *tristețe a amurgurilor bucureștene* (*Podul*).

În acest spațiu al realității mitologizate se desfășoară acțiunea din majoritatea scrierilor lui Eliade; el creează povestiri stranii, într-un cadru real, deoarece tipul de

Scanned with OKEN Scanner

fantastic cultivat de el se clădeşte pe simboluri mitice, majoritatea analizate în opera sa ştiinţifică şi care, în opinia sa, ilustrează arhetipul gândirii umane.

Unul dintre simbolurile obsesive pentru Eliade este camera secretă. De obicei închisă, adăpostind o taină înfricoşătoare, la care nu are acces decât fiinţa iniţiată, camera este un microcosmos care reeditează personalitatea fiecăruia. La Eliade, camera are un sens special, pentru că se leagă de o experienţă personală, pe care el o numeşte *descoperirea misterului*, şi care se înscrie între primele sale amintiri; este vorba despre camera musafirilor din casa de la Râmnicu-Sărat, în care el intră pe furiş: *...storurile erau lăsate şi perdelele grele, de catifea verde, erau trase. În odaie plutea o lumină verde, irizată, ireală, parcă m-aş fi aflat dintr-o dată închis într-un bob uriaş de strugure*. (*Memorii*). Sentimentul intrării într-un paradis interzis îl va urmări multă vreme, iar rememorarea capătă valoarea unui *exerciţiu de recuperare a momentului epifanic*. Această proiecţie intuitivă a sfârşitului se reduce la imaginea *neasemuitei lumini*, imagine a morţii, în toate operele sale. Experienţa este transfigurată în *Noaptea de Sânziene*, carte în care personajul principal, Ştefan Viziru, rămâne cu obsesia unei camere secrete, din cauza unei întâmplări din copilărie, când, aflat într-un hotel, aude cuvântul *Sambô* şi crede că este vorba despre o taină ascunsă în spatele unei uşi închise; camera secretă este descrisă astfel: *Storurile erau lăsate şi în cameră era o penumbră misterioasă, o răcoare de cu totul altă natură decât răcoarea celorlalte camere în care pătrunsesem până atunci. Nu ştiu de ce mi se părea că totul pluteşte acolo într-o lumină verde; poate unde perdelele erau verzi. Căci, altminteri, camera era plină de fel de fel de mobile şi lăzi şi coşuri cu hârtii şi jurnale vechi. Dar mie mi se părea că e verde. Şi atunci, în clipa aceea, am înţeles ce este Sambô. Am înţeles că există aici pe pământ, lângă noi la îndemâna noastră, şi totuşi invizibil celorlalţi, inaccesibil celor neiniţiaţi — există un spaţiu privilegiat, un loc paradiziac, pe care, dacă ai avut norocul să-l cunoşti, nu-l mai poţi uita toată viaţa. Căci în Sambô simţeam că trăiesc aşa cum nu mai trăisem până atunci; trăiam altfel, într-o continuă, inexprimabilă fericire. Nu ştiu de unde izvora beatitudinea fără nume. Mai târziu, amintindu-mi de Sambô, am fost sigur că acolo mă aştepta Dumnezeu şi mă lua în braţe îndată ce-i călcam pragul. N-am mai simţit, apoi, nicăieri şi niciodată o asemenea fericire, în nici o biserică, în nici un muzeu; nicăieri şi niciodată*. La maturitate, Ştefan Viziru închiriază o cameră într-un hotel, de a cărei existenţă nu ştie nimeni, nici măcar familia; această cameră secretă reprezintă un univers *extra-istoric*, o replică la camera *Sambô* în care el regăseşte, în parte, misterul *luminii verzi*. Aici durata a fost reprimată, în camera secretă nimic nu aminteşte de lumea profană: nu există alimente, căci în camera *Sambô* nu se mănâncă, nu se primesc musafiri; aici Ştefan pictează, repetă, fără să conştientizeze, ieşirea sa din timpul istoric, deşi mai târziu el descoperă că experienţa misterului cere ruperea legăturilor dintre el şi lume. În adevărata cameră *Sambô*, din copilăria sa, el a adus într-o zi câteva bomboane şi chiar a încercat să mănânce una, dar în clipa aceea a înţeles că misterul a fost ucis: din acea zi, uşa camerei *Sambô* a rămas închisă, accesul i-a fost interzis din cauza gestului său profan. Nevoia de autoclaustrare a personajului subliniază sensul revelaţiei sale — imaginea unei maşini — şi anume previziunea morţii sale, căci toate simbolurile claustromorfe ascund o eufemizare a mormântului; el nu trăieşte, ci aşteaptă să i se dezvăluie

Scanned with OKEN Scanner

ieşirea. De aceea, claustrofilia sa anticipează descoperirea că moartea înseamnă întoarcere, *regressus ad uterum*.

Alt personaj, Dayan — din nuvela cu acelaşi nume — află o singură cale de evaziune; în labirintul în care îl introduce Ahasverus există o singură cameră cu uşa întredeschisă, simbol al accesului său parţial la misterul cunoaşterii.

Această idee că misterele se află la îndemâna oricui stă la baza mecanismului fantastic eliadesc; în *Memorii*, Eliade recunoaşte în aceasta o dominantă a operei lui ştiinţifice: „Tema *camuflării* fantasticului în cotidian se regăseşte şi în câteva nuvele, scrise mult mai târziu, bunăoară *La ţigănci* (1959) şi *Podul* (1964). Într-un anumit sens aş putea spune că tema acestora constituie cheia de boltă a tuturor scrierilor mele de maturitate."

Universul operelor sale este dominat de elemente hierofanice, termen prin care savantul defineşte *semnul* purtător al sacrului, îndumnezeirea unui spaţiu, unui lucru, săvârşirea conştientă sau nu a unei acţiuni care permite imersiunea în misterele capitale. Reapariţia casei din pădure (în romanul *19 trandafiri*) reprezintă o hierofanie individuală, căci acel loc este *începutul* lui Pandele; acolo el a recreat *ieşirea* spre infern, prin spectacolul ritualic despre Orfeu. De asemenea, casa lui Zerlendi (*Secretul doctorului Honigberger*), tabloul Christinei (*Domnişoara Christina*), pădurea Băneasa (*Noaptea de Sânziene*), bordeiul ţigăncilor (*La ţigănci*) sunt toate purtătoarele unui secret ce se păstrează de la începutul lumii, sau conţin *in nuce* creaţia însăşi.

Întâlnirea cu sacrul face posibilă evadarea din istorie, termen prin care Eliade defineşte lumea efemeră; istoria exercită o adevărată teroare asupra sufletului care vrea să se salveze. Când evenimentele îşi pierd diversitatea, devenirea este întreruptă fără ca sufletul să se poată elibera. În nuvela *Şanţurile*, istoria reflectă memoria mitică a unui popor; respectiv, pentru români la sfârşitul celui de-al doilea război încetează căutarea *comorii*, căci memoria generală intră în crepuscul, în amnezia colectivă, într-o stagnare de *o mie de ani*; dar destinul istoric al unui popor care a găsit o dată Graalul este de a-l găsi din nou, de a-şi aminti sensul căutării şi de a-l uita periodic, căci istoria se repetă, atunci când este vorba despre naţii destinate regenerării: *Într-o mie de ani, copiii voştri au să-şi amintească de comoara pe care aţi căutat-o şi au s-o caute din nou*.

Declanşarea sensurilor istoriei este determinată de repetarea ei simbolică prin spectacol sau ritual; de aceea Ieronim (din romanul *19 trandafiri*) pune în scenă povestea despre naşterea poporului român, iar Partenie scrie o piesă despre sfârşitul şi începutul lumii (ca momente identice). Dar această apărare de *teroarea istoriei* (prin ritual sau prin spectacol) este specifică omului primitiv pentru care orice eveniment înseamnă suferinţă a cărei cauză este uitarea zeului; orice greşeală poate fi răscumpărată prin *întoarcerea* la arhetipuri, la realitatea pură a începuturilor. Pentru omul creştin această recuperare a timpului originar nu mai este posibilă, căci religia creştină aparţine omului *căzut*, pentru care istoria şi progresul sunt *căderi*, adică renunţări definitive la recuperarea paradisului. În ambele cazuri, şi pentru omul arhaic şi pentru cel primitiv, istoria reprezintă o piedică şi o închisoare a spiritului. De aceea, în nuvela *Pe strada Mântuleasa*, cei care fac istoria sunt incapabili să înţeleagă mesajul mitic şi încearcă să identifice *povestea* învăţătorului Fărâmă cu *evenimentul* istoric, cu propria lor teroare.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste teme, o parte dintre cele care domină opera lui Eliade, conferă fantasticului o dimensiune ontologică; scrierile sale au caracter inițiatic, introduc într-un mod de gândire mitic și oferă, într-o manieră accesibilă, o viziune asupra ideilor sale științifice.

c. Demonstrați interferența realului și a miticului în nuvela *La țigănci* de Mircea Eliade

PE SCURT:

- Personajul principal al nuvelei este un profesor ratat, un tip de antierou, care trăiește experiența întâlnirii cu misterul fără să înțeleagă ce i se întâmplă.
- El săvârșește fără să știe un ritual de trecere: merge cu tramvaiul de trei ori pe săptămână, este obsedat de numele unui erou real, se lasă copleșit de lumină etc.
- Elementele mitice ale nuvelei imersează firul epic al poveștii banale și îi conferă dimensiune fantastică.
- Dintre aceste simboluri amintim: setea mortului, proba labirintică, jocul, cele trei fete care întruchipează eternitatea, pădurea verde a morții, nunta mioritică.

PE LARG:

Ca în toate scrierile sale, și aici Eliade construiește o poveste fantastică situată în cadrul real al Bucureștiului interbelic. Personajul principal al nuvelei este un profesor de pian, care trăiește din meditații și se consideră pedepsit *pentru păcatele* sale. Personaj anost, fără idealuri și fără perspective, trăiește o experiență stranie, în momentul în care manifestă un neînțeles interes pentru un personaj; el este în mod inexplicabil atras de un nume auzit în stația de tramvai, cel al unui erou, colonelul *Lawrence*, pe care îl repetă, dintr-un inconștient instinct de abolire a monotoniei, de aspirație la condiția de erou; cuvintele repetate capătă funcție ritualică, anticipează misterul în preajma căruia se află și care, pentru el, rămâne închis ca și povestea colonelului.

Gavrilescu este *lovit* de lumină, înainte de a pătrunde în universul miraculos de *la țigănci*. Întâlnirea cu lumina îi este aproape fatală și el rezistă impactului doar prin rememorare; înainte de a intra în curtea țigăncilor, are senzația că a mai trăit o astfel de zi, iar apoi își amintește că era ziua în care o părăsise pe Hildegard, iubita sa din tinerețe. În plan mitic, cel care se întâlnește cu lumina și *se recunoaște în ea, dobândește un mod de a fi transcendent*, el este mort pentru lumea normală și nu mai poate evolua în universul duratei și al ființei. Într-un studiu (*Mefistofel și androginul*) Eliade spune că *oricare ar fi integrarea ideologică ulterioară, întâlnirea cu Lumina produce o ruptură în existența subiectului — fie că îi revelează, fie că îi arată doar mai clar decât înainte lumea Spiritului, a sacrului, a libertății, într-un cuvânt: existența ca operă divină sau lumea sanctificată prin prezența lui Dumnezeu.*

De aceea, experiența lui Gavrilescu este un amestec de realitate și fantastic, pentru că el nu înțelege ce i se întâmplă. Lumea în care intră este pentru el doar un loc dubios, spre care se îndreaptă din curiozitate. Realitatea istorică îi oferă numeroase semne, pe care însă personajul nu știe să le dezlege; el merge cu tramvaiul de *trei* ori pe săptămână, număr al tuturor ritualurilor și al hierofaniilor. Țigăncile s-au stabilit în București de *douăzeci și unul de ani*, adică de trei ori șapte, semn al creației perfecte, căci lui Gavrilescu i se dă ocazia renașterii, prin săvârșirea inconștientă a unui ritual.

Scanned with OKEN Scanner

Cum am spus însă, eroul nu știe că imersează un mister; toate întâmplările din casa țigăncilor sunt trăite cu un acut sentiment al realității; pentru el jocul celor trei fete este o glumă, la care nu se pretează pentru că, deși protocolar, în adâncul sufletului le disprețuiește: *Cine m-a pus să-mi pun mintea cu niște copile? izbucni deodată, cuprins brusc de furie. Pardon! Am spus copile din gentilețe. Voi sunteți altceva. Știți voi bine ce sunteți. Sunteți țigănci. Fără nici o cultură. Analfabete.* De aceea nu înțelege nici rostul jocului, nici sensul rătăcirii prin labirint, nici avertismentul de a nu bea prea multă apă.

Eliade păstrează, poate mai mult decât în alte scrieri, acest amestec de real și mitic, deoarece Gavrilescu nu poate face distincția dintre realitatea cunoscută și ceea ce i se întâmplă.

În aparența cotidiană, casa țigăncilor nu este decât un loc rău famat, dar pentru Gavrilescu devine un univers al misterului capital: moarte-nuntă. El trăiește confuz, între amintirile din tinerețe și amintiri recente, este prins într-un joc pe care nu-l cunoaște și pe care nu-l ia în serios, un joc care include un mesaj pentru care eroul nu este pregătit pentru că el și-a trădat iubirea, or, jocul *țigăncilor* încearcă să-i trezească acest sentiment refulat; Gavrilescu devine prizonierul unui univers labirintic; intrarea sa în acest labirint este asociată cu sentimentul abandonului care naște revoltă; părăsit de cele trei fete, personajul încearcă să găsească drumul cel bun, urmărind peretele unui paravan care pare nesfârșit, iar în momentul în care pătrunde dincolo de acest paravan, sufocat de căldură, se dezbracă; nuditatea înseamnă părăsirea formei și a individualității, condiție pe care Gavrilescu o acceptă greu, cu teamă și apoi cu resemnare; el este pregătit, fără să știe, printr-un gest săvârșit chiar de la începutul jocului, când, deși avertizat să nu bea prea multă cafea, cere și apă și își potolește setea, *bând direct din cană, îndelung, gâlgâind, dându-și capul pe spate*; își satisface setea, intră în starea de disoluție și în moarte. Apa deține calitatea magică de a reda ființei putința renașterii și, de aceea, setea exprimă o năzuință secretă de anulare a existenței, a durerii, care derivă din condiția istorică a omului. Setea topește ființa, o readuce la starea *impersonală, nediferențiată*, de sămânță. Apoi, el rătăcește într-o cameră cu vechituri, asemănătoare cu *Sambô*, dar fără lumina binefăcătoare a acesteia; *Descoperea la răstimpuri obiecte pe care îi era greu să le identifice; unele semănau la început cu o lădiță, dar se dovedeau a fi, pipăite mai bine, dovleci uriași înveliți în broboade; altele, care păreau la început perne sau suluri de divan, deveneau, corect pipăite, mingi, umbrele vechi umplute cu tărâțe, coșuri de rufe pline cu jurnale*... Acest univers de obiecte inutile, fără valoare, sugerând perisabilitatea lumii, proiectează totodată și ipostazele simbolice ale ratării personajului. Labirintul lui Gavrilescu este inofensiv și amenințător în același timp, seamănă cu locuri știute, dar acolo există *cineva, ceva, o ființă, sau un obiect cu neputință de precizat*. Trăirea sa seamănă cu o mistuire, cu moartea, dar legăturile sale cu lumea nu au fost definitiv întrerupte: el primește semne ale unei vieți ce continuă fără el, aude *voci și zgomote și scaune trase pe parchet, parcă un întreg grup s-ar fi ridicat de la masă și s-ar fi îndreptat înspre el*. De aceea haosul generează o renovare a personajului în același univers de care el este prins, însă într-o altă durată istorică, iar transformările pe care timpul le-a operat sunt atât de derutante, încât pentru Gavrilescu înseamnă tot haos, o dereglare a lumii pe care numai el o simte, întrucât doar lumea lui interioară se recreează într-o altă dimensiune.

Scanned with OKEN Scanner

Eroul rătăceşte într-un loc real, cu obiecte obişnuite şi din acest motiv nu-şi dă seama că este vorba despre o probă care hotărăşte găsirea sau nu a trecerii spre neant; Eliade afirmă (în *Tratat de istorie a religiilor*) că ritualurile labirintice au drept scop iluminarea neofitului, care după iniţiere trebuie să descopere drumul, fără a se rătăci în teritoriile morţii; ca şi viaţa, moartea poate fi un labirint pentru cel nepregătit, deşi rolul ei principal este cel de poartă spre o nouă viaţă. Gavrilescu, împins de frică, înaintând cu *prudenţă*, alergând din instinct, reuşeşte să ajungă în ultimul moment într-un coridor semiluminat, probabil aproape de poarta celeilalte vieţi şi capătă şansa de *a fi îmbrăcat* din nou, aproape împotriva voinţei sale, după cum îi spune baba; instinctiv pleacă, pentru a se putea întoarce şi regăsi paradisul său: nunta cu Hildegard. Experienţa lui Gavrilescu echivalează cu iniţierea în moarte, căci *a ieşi şi a intra într-un labirint este ritual iniţiatic prin excelenţă; şi totuşi, orice existenţă, chiar şi cea mai liniştită poate fi asimilată cu înaintarea într-un labirint.* Rătăcirea în bordeiul ţigăncilor devine un mesaj şi un avertisment asupra a ceea ce-l aşteaptă în lumea profană, căci întors în realitatea istorică, eroul află un alt làbirint: în locurile cunoscute sunt alţi oameni şi alte posibile drumuri. Gavrilescu află cu stupoare că biletul de tramvai nu mai este valabil de câţiva ani, că oamenii pe care îi văzuse cu câteva ore în urmă nu mai există, că în casa lui locuieşte altcineva, în fine, realizează că în cele şase ceasuri cât stătuse la ţigănci, în lumea reală trecuseră *12* ani. Dar nu protestează şi nu disperă, ci se întoarce cu seninătate în locul de unde a început anomalia; de-abia după ce se eliberează de preocupările cotidiene, i se mai oferă încă o şansă de a ieşi din labirint.

În ordine mitică, timpul petrecut în bordeiul ţigăncilor nu reprezintă moartea propriu-zisă a personajului, ci doar o iniţiere, o pregătire, trăită în preajma ei; cele trei fete evocă spaţiul eternităţii din basmul *Tinereţe fără bătrâneţe...*, adică spiritul lumii; proba mitică pe care trebuie s-o treacă aici este *identificarea* ţigăncii, respectiv, trebuie să aleagă, aşa cum prinţul a ales-o pe zâna cea tânără, în basmul *Tinereţii...* Fiinţa nu poate pătrunde în eternitate decât prin nuntă; dar Gavrilescu nu este capabil să aleagă; pentru el, care s-a lăsat ales de Elsa, a trăit la întâmplare, incapabil prin natura sa de artist să ia decizii, alegerea este un lucru imposibil. Ce s-ar fi întâmplat dacă trecea această probă? Ar fi dobândit dreptul la eternitate, s-ar fi eliberat din labirintul morţii. Dar nu se întâmplă aşa. Totuşi i se dă o a doua şansă, deoarece a putut să-şi reamintească iubirea ratată. Întoarcerea în istorie îl ajută să se detaşeze de condiţia sa efemeră. Această revenire la realitatea cunoscută nu simbolizează coborârea sufletului pe pământ, după şapte ani, ci aminteşte mai degrabă de întoarcerea prinţului din spaţiul tinereţii eterne. Gavrilescu a lipsit 12 ani, adică un ciclu mitic, o perioadă în care şi-a întemeiat o altă fiinţă, prin descompunere şi regenerare; în lumea realităţii, poliţia nu i-a descoperit trupul, oamenii pe care-i întâlneşte sunt cât se poate de reali şi cunosc, este adevărat vag, dar cunosc realitatea istorică a personajului; cârciumarul Costică are impresia că îl cunoaşte, dar nu-l identifică, deşi îl ştia bine pe Gavrilescu, ceea ce presupune că eroul este schimbat, după cum aflăm în final, este întinerit, adică s-a întors la momentul său de graţie, când o cunoscuse pe Hildegard.

Revenirea la casa ţigăncilor reprezintă, în fine, cea de-a doua şansă; acum eroul este pregătit, chiar are grijă să nu greşească uşa, cea de-a şaptea, deşi nu mai are nici o importanţă, pentru că el şi-a recâştigat deja dreptul de a intra în spaţiul eternităţii prin nunta mioritică. Abia acum începe să viseze.

Scanned with OKEN Scanner

Nuvela este o parabolă a morții ce se dezvoltă pe firul epic al basmului *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*; de altfel, Eliade mai prelucrează acest mit și în nuvela *Tinerețe fără de tinerețe*, în care personajul Dominic Matei, după ce trăiește în viitor, se reîntoarce acasă și moare, dar știe, întocmai ca și prințul din basm că se va întoarce în eternitate, *peste curând*.

Aceasta nu este singura interpretare ce i se poate da nuvelei *La țigănci* și, ca și în cazul celorlalte povestiri fantastice ale lui Eliade, *nu există o cheie de interpretare* (I.P. Culianu), doar simboluri multiple, care incită la căutare.

MIRCEA ELIADE DESPRE SIMBOLUL APEI:

„Utilizarea funerară a apei se explică prin același ansamblu care validează funcția ei cosmogonică, magică și terapeutică: apele *potolesc setea mortului*, ele îl dizolvă, îl solidarizează cu semințele; apele *ucid mortul* anulând definitiv condiția sa umană, pe care infernul i-o lasă la un nivel scăzut, larvar, păstrându-i intactă posibilitatea de suferință. În diversele concepții despre moarte, defunctul nu moare definitiv, ci dobândește numai un mod elementar de existență; este o regresiune, nu o extincție finală. În așteptarea revenirii în circuitul cosmic (transmigrarea) sau a eliberării definitive, sufletul mortului *suferă* și această suferință este exprimată îndeosebi prin *sete*." (*Tratat de istorie a religiilor*, Ed. Humanitas, 1992, p. 191)

d. Comentați deznodământul din nuvela *La țigănci* de Mircea Eliade

PE SCURT:

- Reîntors la casa țigăncilor, Gavrilescu își găsește mireasa și pornesc împreună spre pădurea verde, simbol al eternității.
- Eroul a câștigat a doua șansă prin proba labirintului.
- Sensul acestui final trebuie legat de simbolul nunții mioritice.
- În viziunea lui Eliade, *Miorița* reprezintă un mod de sublimare a tragediei ființei, prin faptul că păstorul găsește un sens chiar și absurdului însuși, care este moartea.
- Nunta-moarte sugerează întregirea ființei, întoarcerea la condiția ei originară.

PE LARG:

Reîntors la casa țigăncilor, Gavrilescu își găsește mireasa (Hildegard) în cea de-a șaptea cameră, cifră a creației care anunță regenerarea personajului dincolo de moarte; apoi pleacă împreună spre pădurea din marginea lumii cunoscute, căci moartea presupune refacerea unității primordiale și, prin ea, reintegrarea în spațiul eternității — pădurea verde. Acest deznodământ reia metaforic viziunea mioritică asupra morții, temă obsesivă în scrierile lui Eliade.

Prozatorul transpune aici concepția sa despre moartea individuală, care pentru Gavrilescu înseamnă iubirea lui neîmplinită pentru Hildegard, o poveste de tinerețe a cărei rememorare îi dă sentimentul că aceasta a fost *tragedia vieții sale*; după o existență mediocră și resemnată, el își amintește un episod care i-ar fi putut schimba viața și pe care îl retrăiește în moarte.

El câștigă această șansă prin proba labirintului; este prins într-un dans al morții, deoarece *n-a ghicit*, adică nu și-a înțeles destinul și posibilitatea ce i se oferă de a transgresa timpul său limitat.

Scanned with OKEN Scanner

Moartea sa înseamnă, în primul rând, anularea acestui sentiment al mediocrității; el este condamnat să-şi trăiască în labirintul întunecat toate dorinţele ratate, apoi i se va deschide poarta morţii. De aceea, pentru el moartea este mai întâi *o atingere*, apoi *un fior* şi în cele din urmă constrângere. Iniţial, se simte atins de aripa morţii: *cineva, ceva, o fiinţă sau obiect, cu neputinţă de precizat, îl atinse pe faţă, pe umeri...*, apoi este cuprins de fiorul morţii, *de o adiere neaşteptată, ceva care nu semănă cu nimic cunoscut, şi o clipă rămase încremenit, simţind cum i se răceşte sudoarea pe şira spinării*. Când ajunge în apropierea unei ferestre, este tras de o forţă necunoscută, *legat şi împins într-un sac*. Pentru Gavrilescu, moartea nu înseamnă lumină, el îşi găseşte mireasa (pe Hildegard), dar pornesc spre pădure, adică spre alt labirint, în care este condamnat să-şi trăiască iubirea ratată, să simtă *aripa, fiorul* şi necruţarea morţii şi abia după aceea să ajungă la *fereastra luminată*, adică la împlinirea armoniei prin nunta mioritică. Povestea sa ilustrează frica normală de moarte; pentru cei eliberaţi de acest sentiment, adică pentru cei pregătiţi, moartea înseamnă ieşire în lumină.

Simbol al anulării contrariilor, prin refacerea unităţii primordiale, semn al morţii şi al naşterii, nunta presupune dizolvarea celor două universuri (masculin şi feminin) şi proiectul unei noi lumi, prin iubire, iar iubirea înseamnă renunţare la fiinţa personală şi regăsirea în celălalt. Asocierea metaforică dintre nuntă şi moarte are o motivaţie mistică, deoarece această legătură se face prin iubire şi abandon.

În opera lui Eliade nunta este un simbol de transcendere în moarte, în înţeles mistic, de contopire a individului cu Dumnezeu şi presupune o stare de înaltă euforie. Pentru filozoful religiilor poarta morţii se deschide în faţa perechii regăsite, deoarece împlinirea iubirii ursite înseamnă fuziune, crearea unui individ nou, dual, amintind de Ianus, patronul lunii ianuarie, simbol al trecerii spre noul an, punte între două lumi. Acest sens evocă şi mitul mioritic; sugerează o sublimare a tragicului morţii, dar şi întoarcerea la origini, prin dizolvare şi continuitate, conţinute în taina nunţii; *nunta în cer* este o cale de eliberare, de ieşire din labirint, dincolo de moarte. Ca şi în *Miorița*, mireasa care vine în clipa morţii este Spiritul Universal (*a lumii crăiasă*), iar moartea — evadare în neant şi întoarcere la esenţa eternă a vieţii. Aproape toate personajele masculine din opera lui Eliade îşi aşteaptă mireasa şi o întâlnesc în clipa morţii; de pildă, Ştefan Viziru (*Noaptea de Sânziene*) trăieşte clipa ultimă ca pe o împlinire dincolo de moarte. Această stare de bucurie stinge nemulţumirea permanentă a personajului, care nu-şi găsise locul şi sensul în viaţă. Sentimentul de împlinire vine din armonia (topirea în celălalt), care înseamnă iubire şi suferinţă, adică taina nunţii.

Finalul nuvelei *La ţigănci* sugerează o ipostază a nunţii mioritice, *triumf asupra propriului destin*, iar concepţia despre moarte ca nuntă *impune un sens absurdului însuşi*, după cum explică Eliade. De aceea, intrarea în pădure înseamnă o acceptare a existenţei în afara realităţii. Aşadar, pe Gavrilescu nu-l aşteaptă moartea care trebuie să-l pălmuiască la intrarea în lumea reală, aşa cum i se întâmplă prinţului din *Tinereţe fără bătrâneţe...*, ci el ia contact cu moartea prin nunta mioritică, prin plecarea cu Hildegard, astfel acordându-i-se o a doua şansă în împlinirea destinului său cosmic.

ALTE SUBIECTE POSIBILE, LA ACEST CAPITOL:

- Comentaţi câteva simboluri din opera lui Eliade
- Prezentaţi tema şi mesajul nuvelei *La ţigănci* de M. Eliade

Scanned with OKEN Scanner

12 VASILE VOICULESCU
(1884–1963)

a. Demonstrați caracterul specific al fantasticului în *Lostrița* de Vasile Voiculescu

PE SCURT:

- *Lostrița* este o povestire romantică, în care fantasticul se construiește pe simboluri mitice.
- Atmosfera de basm este creată printr-un discurs auctorial participativ: scriitorul avertizează de la bun început că lostrița este o forță diabolică a adâncurilor.
- Personajul trăiește seducția răului pentru că îi lipsește smerenia (*nu avea frică de nimic*), iar apoi se depărtează de Dumnezeu.

PE LARG:

Povestirea *Lostrița* se înscrie în fantasticul de tip romantic, fiind construită în maniera unui basm, cu rădăcini mitice; în stilul specific prozei voiculesciene, sunt inserate de-a lungul povestirii numeroase elemente simbolice, preluate din credințele românești, și, de asemenea, poetul subliniază conflictul dintre atitudinea creștină și cea arhaică.

Povestirea este creată pe tema vânătorii, simbol al inițierii sugerat de relația de identificare între devorator și devorat.

Aliman, personajul principal al povestirii, trăiește cu obsesia unui pește uriaș (o lostriță) și nu se poate elibera de această imagine decât prin moarte, deoarece el a permis răului *să-l amăgească*, așa după cum anunță povestitorul chiar de la început: *Nicăieri diavolul cu toată puița și nagoadele lui nu se ascunde mai bine ca în ape. Dracul de baltă, se știe, este nelipsit dintre oameni și cel mai amăgitor. Ia felurite chipuri: de la luminița care pâlpâie în beznele nopții și trage pe călătorul rătăcit în adânc, până la fața șuie care se scaldă în vultori și nu-i decât o știmă vicleană, cursă pentru flăcăii neștiutori, să-i înece.* Aliman ignoră răul cu bună știință; deși știe că în fiecare an lostrița își ia *în genună dajdia ei*, el se simte legat prin vrajă de peștele uriaș, deoarece *nu avea frică de nimic*. Această sfidare a legilor nescrise, ca și depărtarea lui de Dumnezeu fac posibilă starea de vis a pescarului, care degenerează treptat în boală.

Scriitorul amplifică amăgirea personajului prin povestea, și ea fabuloasă, a fetei care iese din apele Bistriței; acest episod motivează sensul malefic al ispitirii; după ce trăiește o fascinantă, dar nepermisă poveste de dragoste cu fata salvată de la înec, Aliman, părăsit în mod neașteptat, pleacă în căutarea ei și află că Ileana este fata blestemată a unei vrăjitoare care a trăit cândva, într-un timp mitic.

Dar nici acest semn nu-l oprește din căutarea lui; el este răpit, vrăjit, trăiește în altă lume, își pierde luciditatea și pofta de viață și, în cele din urmă, se afundă în apă, chemat de spiritul cel rău, în chiar ziua nunții sale.

Povestirea urmărește cu insistență puterea fascinantă a răului, scriitorul insistând pe toate momentele care marchează înlănțuirea personajului, în scene care definesc nu atât idealul lui, cât prăbușirea ființei sale instinctuale. Apa seduce și inoculează sensul disoluției, al căderii și al morții prin înecare, după cum peștele este simbolul ispitelor instinctuale; de aceea atingerea lostriței se transformă în îmbrățișare senzuală, iar cât timp apele Bistriței sunt înghețate, eroul își pierde vitalitatea. Legătura lui Aliman

Scanned with OKEN Scanner

cu duhul apelor se consfinţeşte prin povestea de dragoste. Fata din apă e stranie şi monstruoasă; refuză preotul şi biserica, iar oamenii cred că îi *suge sângele flăcăului*. Portretul fetei subliniază aceeaşi impresie de diabolizare a personajului, care s-a lăsat subjugat de un vis mistuitor: *Ochii de chihlimbar verde-aurii cu strilici albaştri, erau mari, rotunzi, dar reci ca de sticlă. Şi dinţii, când i-a înfipt într-o coajă de pâine întinsă de Aliman, s-au descoperit albi, dar ascuţiţi ca la fiare;* animalitatea declanşează haosul, este ca un indiciu al dizolvării ce precede renaşterea; în general, animalele acvatice simbolizează forţele abisale, terifiante şi monstruoase.

Aliman răscoleşte ordinea naturii, îi cere unui vrăjitor să-i facă o lostriţă de lemn, atitudine care face de nedezlegat legătura sa cu peştele vrăjit; ritualul totemic exprimă idolatria, dar mai cu seamă recunoaşterea puterii înstăpânitoare a lostriţei. Eliade spune despre animalele totemice că sunt idolatrizate pentru că pun fiinţa în legătură cu universul, cu firea iraţională; şi, într-adevăr, Aliman este impulsionat de visul său, se simte puternic, i se pare că fiecare întâlnire cu peştele îi aduce noroc.

Ca toate personajele din proza voiculesciană, şi Aliman trăieşte o vrajă împotriva căreia nu poate lupta, deoarece este precedată de dorinţa iniţială a eroului de a trăi la modul excepţional.

CONCEPT OPERAŢIONAL:

povestire — specie a genului epic în proză în care naratorul urmăreşte desfăşurarea subiectului, fără a acorda mare atenţie construcţiei tipologice, detaliilor care individualizează, gradului de implicare a personajelor într-un conflict, sau planurilor secundare. Povestirea se caracterizează prin subiectivitatea naratorului (povestea i s-a întâmplat lui, unui prieten, unui martor credibil), prin existenţa unui singur plan epic, prin linearitatea povestirii (abia în epoca modernă povestirea adoptă uneori stilul discontinuu); în povestire portretul este subiectiv (naratorul insistă pe acele trăsături care l-au impresionat), iar stilul se caracterizează adeseori prin oralitate. Povestirea este şi structura de bază a prozei. Ca specie, este cultivată pe la sfârşitul antichităţii latine (Petronius, Apuleius), se bucură de popularitate în evul mediu (*O mie şi una de nopţi*) şi în Renaştere (*Decameronul* lui Boccaccio); în proza contemporană capătă un loc însemnat mai ales în genul fantastic (Borges). Dintre povestitorii literaturii noastre îi amintim pe Creangă, Caragiale, V. Voiculescu, Marin Preda.

13 MARIN PREDA (1922–1980)

a. Comentaţi următorul citat din romanul *Moromeţii* de Marin Preda: *În Câmpia Dunării, cu câţiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârşită răbdare, viaţa se scurgea aici fără comflicte mari...*

PE SCURT:

- Fragmentul deschide romanul *Moromeţii*.
- Imaginea timpului *răbdător* defineşte perioada de tihnă şi bunăstare din perioada interbelică.
- Sentimentul de independenţă economică, dobândit de ţărani după împroprietărirea din 1920, face ca *viaţa* să se scurgă, aici, *fără comflicte mari*.

Scanned with OKEN Scanner

PE LARG:

Fragmentul deschide romanul *Morometii* și are funcția unei teze, dezvoltate apoi de-a lungul primului volum. *Nesfârșita răbdare a timpului* definește perioada de tihnă și bunăstare din perioada interbelică, pe care Preda o explică pe-ndelete, prin amănunțita frescă socială din volumul I al romanului.

Acțiunea este plasată într-un sat de câmpie (Siliștea-Gumești) la aproape două decenii după ce țăranii fuseseră împroprietăriți, iar sentimentul de independență economică face ca *viața* să se scurgă, aici, *fără comflicte mari.* Țăranii lui Preda și-au îndeplinit visul de-a avea pământ, iar această victorie aduce o stare de acalmie generală, pe care scriitorul o ilustrează prin scene luminoase, intrate în conștiința cititorului ca ample fragmente de frescă antropologică; poiana lui Iocan, loc de întrunire în zilele de sărbătoare, se constituie, de pildă, într-un astfel de tablou vivant, dominat de tihna taifasului; siliștenii participă la întâlniri ca la un spectacol, în centrul căruia Moromete citește ziarul, stimulat de curiozitatea și admirația celorlalți. Nici chiar revolta lui Țugurlan nu reușește să tulbure atmosfera de ritual duminical, lipsit de stridență, intrat în uz. Tot astfel, secerișul, serbarea de premiere de la școală, spectacolul călușarilor, din curtea lui Tudor Bălosu, sunt scene care ilustrează o existență normală, epurată de patimile adânci (specifice romanelor lui Rebreanu), de nemulțumiri sociale (ca la Sadoveanu), dar și de idilismul artificial al sămănătoriștilor.

Însăși starea visătoare și nepăsătoare a lui Ilie Moromete este o consecință a prosperității generate de legea agrară de după primul război; devenit proprietar, trăiește *atât de deplin bucuria de a fi scăpat de moșier*, încât nici nu observă că lumea se schimbă; pentru el și pentru cei ca el, timpul este, într-adevăr, răbdător.

b. Demonstrați caracterul simetric al compoziției primului volum al romanului *Morometii* de Marin Preda

PE SCURT:

- Romanul se deschide cu imaginea unei lumi liniștite, când *timpul era răbdător* și se încheie cu o relatare în replică la această imagine, autorul anunțând astfel dezlănțuirea istoriei.
- Urmărirea atentă a conflictului, punctat de scene semnificative conferă compoziției un echilibru desăvârșit.

PE LARG:

Primul volum al romanului *Morometii* debutează cu o frază semnificativă: *În Câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare, viața se scurgea aici fără comflicte mari.* Afirmația anunță atmosfera de pace și echilibru moral, care domină în Siliștea și reprezintă ideea principală a primei părți.

După ce existența familiei Moromete se tensionează prin conflictul mocnit dintre copiii mai mari (Achim, Paraschiv și Nilă) și restul familiei, timpul începe să-și *piardă răbdarea*, se alterează pentru că pulsul vieții este cu mult mai accelerat.

Plecarea celor trei băieți anunță nu numai destrămarea familiei, dar și a societății, căci puțin după aceea izbucnește războiul, vin comuniștii la putere, țăranul își pierde pământul, valorile morale și chiar identitatea. Această dramă națională este prezentată

Scanned with OKEN Scanner

în volumul al doilea, de aceea Preda încheie primul volum cu o secvență care sugerează proporțiile dezastrului istoric: *Trei ani mai târziu, izbucnea cel de-al doilea război mondial. Timpul nu mai avea răbdare.* Pe lângă faptul că dau simetrie romanului, readucând în memoria cititorului fraza de debut a narațiunii, aceste două enunțuri grave, aproape sentențioase, sporesc valoarea dramatică a deznodământului și conotează sensul volumului următor.

La acest procedeu retoric se mai adaugă și alte elemente; compozițional, romanul este clădit pe scene semnificative care punctează ascensiunea narativă din momentul cinei tihnite, care deschide volumul, spre punctul culminant al tăierii salcâmului — prevestire a conflictului din final.

Volumul prezintă partea cea mai importantă din viața Morometilor, acțiunea concentrându-se în jurul unui eveniment agrar de maximă însemnătate — secerișul. Prima parte a acțiunii se dezvoltă pe o intrigă abia conturată, anume hotărârea băieților de a pleca de acasă cu o parte din bunuri; tensiunea crește pe măsură ce planurile lor încep să se materializeze (Achim capătă permisiunea de a merge cu oile la București); dar deznodământul este amânat, deoarece Nilă nu are cruzimea de a-și lăsa familia fără ajutor în timpul secerișului. Sfârșitul romanului prezintă evenimentele care duc la destrămarea familiei, într-o aglomerație dramatică de fapte: povestea moralizatoare a lui Ilie Moromete, nemulțumirile mărunte din familie, suspiciunile, revolta lui Paraschiv, scandalul care precede fuga celor doi. Acest deznodământ, încărcat de acțiune, eliberează toate personajele de tensiunile acumulate până aici și conferă impresia de final închis; Moromete vinde o parte din pământ, cumpără alte animale și lucrurile par să reintre în normal; dar imaginea luminoasă a începutului de vară se estompează în final, când nu numai peisajul se schimbă, ci întreaga existență a familiei. Prin această urmărire atentă a conflictului din familia Morometilor, autorul reușește să dea iluzia evoluției de la momentul cel *răbdător* și tihnit la cel care marchează izbucnirea violentă a istoriei.

c. Prezentați subiectul romanului *Morometii* de Marin Preda

PE SCURT:

- Acțiunea se petrece într-un sat din Câmpia Dunării (Siliștea-Gumești) și urmărește destinul unei familii din 1937 până după 1947.
- Nemulțumirile mocnite din familia numeroasă a Morometilor vor genera un conflict între băieții cei mari ai lui Ilie Moromete, anume Paraschiv, Achim și Nilă, și restul familiei.
- Conflictul se sfârșește cu plecarea celor trei la București, unde speră să-și facă un rost.
- Neputând să-i readucă acasă, Ilie Moromete se însingurează, iar drama sa este accentuată și de transformările brutale prin care trece satul.
- Destinele siliștenilor sunt hotărâte acum de oportuniști (Mantaroșie), declasați (Bilă), de cei care vor să parvină (Isosică) și mai ales de cei care nu mai au nimic de pierdut, nu cred în nimic și nu respectă nimic, precum Zdroncan sau Plotoagă.
- Scriitorul transpune în episoade ilustrative decăderea societății tradiționale și distrugerea proprietății țărănești.

Scanned with OKEN Scanner

PE LARG:

Romanul prezintă viaţa unei familii din sudul ţării (Siliştea-Gumeşti), ilustrativă pentru existenţa generală a ţăranului român. Acţiunea se concentrează asupra a două momente semnificative din viaţa familiei lui Ilie Moromete: vara anului 1937 (în primul volum) şi perioada zbuciumată de după război (în cel de-al doilea volum).

În familia numeroasă a Moromeţilor există mocnite nemulţumiri pentru că băieţii cei mari ai lui Ilie Moromete, anume Paraschiv, Achim şi Nilă, îşi doresc independenţa economică şi, stimulaţi de sora lui Ilie, Maria Moromete, pun la cale un plan distructiv pentru interesele economice ale familiei; ei vor să plece la Bucureşti, să-şi facă un rost şi vor să ia oile şi caii pentru a avea un capital. În afară de aceşti trei băieţi, proveniţi dintr-o primă căsătorie, Ilie Moromete mai are două fete (Tita şi Ilinca) şi un băiat (Niculae), cu cea de-a doua soţie, Catrina.

Moromete are o gospodărie bine întemeiată; cu pământul lui şi cu zestrea Catrinei se situează printre ţăranii mijlocaşi; printr-un împrumut la bancă a reuşit să-şi cumpere o turmă de oi (24 de capete), al căror lapte constituie principala hrană a Moromeţilor. Caii, căruţa, uneltele agricole asigură bunăstarea familiei. Planul celor trei băieţi va da o grea lovitură acestei gospodării, pentru că împrumutul la bancă nu este achitat, iar caii sunt indispensabili pentru viaţa de fermier. Ca să facă faţă unei asemenea situaţii, Moromete este nevoit să vândă din pământ, or, el ştie că singura valoare stabilă este pământul.

Achim născoceşte o poveste seducătoare pentru interesele economice ale familiei; el îi propune tatălui său să-l lase să plece cu oile la Bucureşti, să le pască în marginea oraşului şi să vândă laptele pe preţ bun în capitală. Moromete se lasă convins de utilitatea întreprinderii şi îi permite să riște în numele întregii familii. Achim vinde oile şi îşi aşteaptă fraţii, pe Paraschiv şi Nilă, care au hotărât să plece în taină, luând totodată şi caii familiei. Dar Nilă nu acceptă să-şi lase tatăl singur în preajma secerişului, aşa că cei doi fraţi îşi amână fuga până după strângerea recoltei.

Moromete află între timp de intenţia băieţilor şi de faptul că Achim a vândut oile, dar nu poate înţelege dorinţa copiilor săi. El este convins că i-a învăţat să preţuiască unitatea familiei şi nu crede cu adevărat că vor pleca până în momentul în care se declanşează conflictul. Paraschiv şi Nilă pleacă, iau caii şi o parte din zestrea surorilor lor vitrege. Moromete trebuie să vândă din pământ pentru a-şi reface gospodăria.

Acţiunea romanului se completează prin numeroase episoade secundare, care conferă romanului caracter de frescă socială. Paralel cu firul epic al romanului, scriitorul transpune povestea de dragoste dintre Polina şi Birică, discuţiile din poiana lui Iocan, aspiraţiile lui Niculae etc.

Cel de-al doilea volum prezintă consecinţele plecării celor trei băieţi. Moromete se învinovăţeşte pentru plecarea lor şi încearcă să-i aducă înapoi. Nereuşind, el se însingurează, îşi pierde veselia, devine agresiv şi de nesuportat pentru Catrina, care îl părăseşte. Fetele se mărită. Niculae refuză orice comunicare cu tatăl său.

Drama personajului este accentuată însă şi de transformările brutale prin care trece satul, acestea constituind şi cea mai însemnată parte în economia romanului. După venirea comuniştilor la putere, ca peste tot în ţară, şi în Siliştea-Gumeşti se instalează haosul. Personaje dubioase vin să anunţe ceea ce va urma; un *tovarăş* poreclit Terente, după numele unui bandit legendar, şi un tânăr care se prezintă drept

Scanned with OKEN Scanner

notar promit credulilor o *nouă religie a binelui și a răului*, adică ceea ce Preda va numi, în alt roman, *dictatura proletariatului cu mintea inflamată*. Niculae Moromete, aflat în plină criză religioasă, chiar primește demagogia comuniștilor ca pe *o religie*. În afară de inocenți, în armata *noii religii* se înrolează oportuniștii (Mantarosie), declasații (Bilă), cei care vor să parvină (Isosică) și mai ales cei care nu mai au nimic de pierdut, nu cred în nimic și nu respectă nimic, precum Zdroncan sau Plotoagă.

Scriitorul prezintă principalele momente ale falimentării țăranului, creând o poveste particulară despre lupta crâncenă pentru putere. Fiecare personaj are interesele sale și se folosește de confuzia care există sau de proiectele comuniștilor pentru a-și atinge țelurile.

Seceta din anii 1946–1947 a constituit principalul moment al decăderii societății tradiționale. Perioada este foarte bine surprinsă aici, iar Preda prezintă cu multă finețe manevrele noii puteri. Țăranii primesc sămânță proastă de la stat, care le pretinde apoi să-și achite cotele în produse bune și în cantități așa de mari încât în scurt timp (și din cauza secetei), munca agricolă devine o corvoadă. În contextul acesta începe colectivizarea agriculturii, de fapt confiscarea pământului sub un pretext legal, ceea ce va însemna ultima lovitură dată țăranului și proprietății sale.

Pe acest fond istoric, scriitorul inserează episoade ilustrative, precum moartea unui țăran nevinovat, experiențele care marchează maturizarea lui Niculae, înscenarea proiectată pentru compromiterea lui Adam Fântână (acțiunea Cotigeoaia) etc.

Romanul se încheie simbolic cu viziunea lui Niculae, după moartea tatălui său. Fragmentul este scris în stilul discontinuu al visului, Ilie Moromete aparând în imagini memorabile (înălțându-se lângă salcâmii de la poartă, ieșind pe podișca unde-și petrecea serile), mut, intrat într-o istorie intangibilă. Lumea pare pustiită, iar Niculae, zguduit de plâns, se întreabă: *Tată, tată... unde te duci tu acum, încotro o s-o iai după ce deschizi poarta și o să ieși iar la drum?*

d. Demonstrați complexitatea personajului Ilie Moromete din romanul *Moromeții* de Marin Preda

PE SCURT:

- Atitudinea lui Moromete este incomodă pentru familie, dar exprimă educația solidă a personajului care știe că dacă autoritatea paternă decade, societatea se destramă.
- Ilie Moromete știe să se bucure și, prin această bucurie, el se situează în centrul lumii sale.
- Este înzestrat cu fantezie și spirit de aventură, atribute ale spiritului.
- Demitizează lucrurile serioase pentru a le face accesibile, dar, în esență, este o ființă solemnă; bagatelizează preocupările bisericești ale Catrinei, dar nu uită să se închine înainte de fiecare masă.
- Umorul, chiar răutăcios uneori, reprezintă o stare de spirit, modul său de a-și manifesta libertatea.
- După ce rămâne singur, după ce lumea sa este distrusă, personajul se închide în sine și trăiește în trecut; singura lui bucurie este să-și viziteze o cumnată (pe nume Fica), pentru că îi amintește de tinerețea sa.
- Personalitatea puternică a eroului îl influențează decisiv pe Niculae, fiul său.

Scanned with OKEN Scanner

PE LARG:

Personajul principal din romanul *Morometii* este un țăran bine individualizat, dar care sintetizează totodată mentalitățile lumii interbelice. Spirit conservator, Ilie Moromete știe că singura valoare stabilă este pământul și că unitatea familiei asigură bunăstarea. El nu trăiește însă cu gândul la viitor, ci mai degrabă este prins în mirajul unei lumi ce se stinge, așa cum precizează de la început scriitorul: *Când după război, Moromete deveni proprietar, el trăi atât de deplin bucuria de a fi scăpat de moșier, încât nu băgă de seamă că unii nu se mai gândeau de mult la asta, ci la cu totul altceva: La ce anume? Să facă comerț! Așadar, cu cereale și să câștige bani! Și cu banii ce să facă? Să plătească impozitele! Asta era ceva de râs, cum de nu vedeau?*

Bucuria de proprietar a lui Moromete se traduce printr-o atitudine de stăpân fără griji, ceea ce face din el o autoritate inflexibilă în cadrul familiei; chiar la începutul romanului, Preda introduce o scenă care lămurește raporturile personajului cu familia; la masa rotundă și scundă a Morometilor fiecare își are un loc prestabilit: Ilie *stă așezat pe pragul celei de-a doua camere*, ocupând jumătate din spațiu, în timp ce băieții cei mari stau înghesuiți lângă ușa de la ieșire, *ca și când ar fi gata în orice clipă* să se ridice și să plece de la masă, Catrina și fetele ocupă locul de lângă vatră, iar Niculae mănâncă ce mai rămâne, după aceea. Autoritatea sa este incomodă — el merge în urma secerătorilor și semnalează spicele rămase, își scoală copiii în toate duminicile cu noaptea-n cap, el hotărăște, el spune fiecăruia ce are de făcut. Atitudinea aceasta este însă moștenită, vine dintr-o tradiție îndelungată și care închide în ea un adevăr esențial al vieții: dacă autoritatea paternă decade, societatea se destramă.

În realitate, Moromete nu este un caracter inflexibil, ci unul independent, iar manifestările sale ilustrează de regulă conștiința libertății sale individuale și bucuria de a se ști autonom economic. Cele mai multe dintre răutățile lui Moromete provin din inteligență și din nevoia de spectacol. Adevărul este că Ilie Moromete știe să se bucure și prin această bucurie el se situează în centrul lumii sale; are însă ghinionul ca fiii săi să fie complet lipsiți de simțul umorului; nici în sat Moromete nu-și găsește spirite pe măsură; de aceea și spune că vorbește singur, *deoarece nu are cu cine.*

Moromete este înzestrat cu fantezie și de aceea își inventează o lume pe măsura sa. Își petrece serile pe podișca din fața porții, în speranța că va trece cineva pe drum, căci lui îi place *să răspundă cu multe cuvinte* la salut, adică știe că lumea este făcută din oameni, iar rostul lor este să facă din fiecare întâlnire o bucurie. Este ceea ce Niculae înțelege în final, când în lumea lui pustiită numai spectrul lui Moromete știe să găsească, lângă fiecare gard, lângă fiecare salcâm, un om pregătit să vorbească. Aceeași bucurie a cuvântului rostit pentru oameni îl animă și în poiana lui Iocan. Oamenii vin aici pentru că știu cu toții că rostul vieții este comunicarea; Moromete nu citește ziarul pentru știrile din el, ci pentru că astfel are prilejul să se arate oamenilor în modul său cel mai reprezentativ, vorbind despre exact acele lucruri pe care ar vrea oamenii să le audă: demitizând informațiile serioase de ziar și făcându-le accesibile prin glumă. De pe urma drumului său la munte, unde plecase să vândă porumbul pe un preț mai bun, nu rămâne decât o poveste frumoasă, împodobită cu amănunte pe care nici unul dintre însoțitorii săi nu le remarcaseră. Fantezia sa se completează cu un spirit de aventură: *de fapt negustoria ca atare nu i-ar fi plăcut, dacă câștigul ar fi fost lipsit de peripeții.*

Scanned with OKEN Scanner

Imaginația și aventura sunt atribute ale spiritului. De aici vine și darul povestirii, dar și înclinația moralizatoare a eroului. Când Moromete află că Achim cheltuie banii prin București, el vine acasă și spune o poveste despre un flăcău plecat la oraș. Nici una dintre faptele scandaloase ale acelui personaj inventat nu-l scandalizează pe tatăl răbdător: nici violența, nici încălcarea autorității instituite. Singurul lucru într-adevăr grav este decăderea morală; și Moromete comentează: *asta nu mai trece*. De aceea își și pierde simțul umorului, când începe era lui Zdroncan.

Mentalitatea personajului despre regulile sociale este rudimentară, dar ilustrativă pentru ființa care știe să se bucure; el nu-și plătește dările, pentru că speră să apară legi care să-i anuleze datoriile. Dar mai există și tentația spectacolului și de aceea joacă o teribilă comedie în fața funcționarului care încasează taxa funciară. Moromete nu se poate abține să nu se distreze pe seama celorlalți (mai ales pe seama mohorâtului Paraschiv). Edificator este episodul în care jandarmii vin să-l aresteze pe Achim. Moromete nu le spune că era plecat la București, ci schimbă vorba, îl tachinează pe pândar, se distrează, schimbând sensul cuvintelor. Situația nu era nici într-un caz una amuzantă: Achim bătuse un om nevinovat, îi spărsese capul, iar Moromete comentează cu maliționzitate gratuită: *Auzi, mă prostule, că nici nu știu cum te cheamă!... Bine ți-a făcut dacă zici că te-a bătut, și nu-l mai căuta degeaba, că a plecat la București; așteaptă-l și tu să se întoarcă. Până atunci poate că îți mai trage cineva o bătaie*. Romancierul explică răutatea lui Moromete ca pe o descărcare după cearta cu Țugurlan.

Și în alte situații personajul se distrează răutăcios, amânând răspunsul, schimbând vorba, enervându-și interlocutorul; este modul lui Moromete de a-i dezaproba pe oamenii care nu-i plac, unul dintre aceștia fiind vecinul său, Tudor Bălosu; dar nici acesta nu se lasă mai prejos, îi răspunde cu aceeași monedă, într-un cod știut doar de ei; când Moromete evită răspunsul categoric pe care trebuia să-l dea vecinului, întrebând cu seninătate dacă avea să plouă, Bălosu îi răspunde la fel de aberant, amintindu-i că a doua zi se încasează taxele pe pământ. Reacția lui Moromete este neașteptată. Se întristează brusc, se ridică și pleacă fără un cuvânt. Agresivitatea îl inhibă, îi distruge pofta de râs. Este, de fapt, aceeași reacție ca în cel de-al doilea volum, după ce lumea lui Zdroncan se instalează cu violență peste liniștita poiană a lui Iocan.

Moromete înțelege foarte bine ce se întâmplă în jurul său, de aceea îl și întristează atât de mult refuzul lui Niculae de a-i vorbi și, mai ales, motivația lui, că *oricum* Moromete *n-ar înțelege*. Nu era nimic de neînțeles în faptul că fiul lui Traian Pisică, om fără principii și care știa să cultive doar tutun, ajunsese în fruntea satului cu pretenția clară ca Moromete să-și facă din el un model.

Însingurarea eroului este dramatică; el știe că lumea sa este condamnată, după cum iarăși știe că noua lume, a lui Zdroncan și-a lui Ouăbei, clădită din oameni fără căpătâi, fără ideal și fără gând, înseamnă începutul unei tragedii colective.

Singurul lucru care îi mai rămâne lui Moromete este libertatea de spirit; el refuză să-și dea pământul în colectiv, deși știe că oricum dorința nu-i va fi respectată, și înainte de moarte își rostește crezul: *...eu totdeauna am dus o viață independentă!*

Personalitatea lui Moromete se răsfrânge dramatic asupra fiului său, Niculae, care va prelua atitudinea de însingurare și tristețe a tatălui său, va rămâne un inadaptat, incapabil să accepte lumea lui Zdroncan, zdrobit de societate, încercând zadarnic să

Scanned with OKEN Scanner

repete atitudinea independentă a lui Ilie Moromete, într-o societate în care dreptul la independență fusese interzis.

e. Prezentați evoluția conflictului declanșat de dorința împărțirii pământului în romanul *Moromeții* de Marin Preda

PE SCURT:

- Conflictul dintre Ilie Moromete și fiii săi este simbolic.
- Fiii lui *sunt bolnavi*, reprezintă o anomalie în lumea tihnită în care timpul este răbdător.
- O dată cu decăderea autorității părintești, societatea intră în degringoladă.

PE LARG:

Conflictul dintre Ilie Moromete și fiii săi este simbolic. Într-o lume tihnită (*fără comflicte mari*) plecarea de acasă a lui Paraschiv, Achim și Nilă este aberantă. Moromete crede că fiii săi îl înțeleg și îl respectă, de aceea fuga lor vine ca o lovitură pe care el n-o putuse anticipa. În viziunea sa, fiii lui *sunt bolnavi*, ceea ce nu este departe de adevăr.

Paraschiv, Achim și Nilă sunt copiii lui Moromete din prima căsătorie. Catrina este mama lor vitregă, iar Ilinca, Tita și Niculae sunt frați vitregi cu primii. Din această situație anormală se naște sentimentul lor de înstrăinare și apoi de ură. Ei sunt stimulați constant de Maria Moromete, sora lui Ilie, poreclită și Guica din cauza cuvintelor ei veninoase.

În altă ordine, cei trei băieți sunt copleșiți de personalitatea tatălui lor, pe care nu-l înțeleg; ironiile lui Moromete li se par insultătoare. Paraschiv este lacom, lipsit de simțul umorului și înveninat de ură. Achim este agresiv, iar Nilă are minte înceată. Moromete nu are niște fii pe măsura sa, iar acest lucru se află la originea conflictului.

Lucrurile se agravează mai ales pentru că Ilie Moromete nu-și dă seama că băieții săi sunt nemulțumiți, el văzând în această răzvrătire o pedeapsă a destinului: *Înțelegea că se uneltise împotriva lui și el nu știuse — timpul pe care îl crezuse răbdător și lumea, pe care o crezuse prietenă și plină de daruri, ascunseseră de fapt o capcană — iar lumea, trăind în orbire și nepăsare, îi sălbăticise copiii și îi asmutise împotriva lui.*

Personajul are un sentiment de culpă pentru că își dă seama că fiii săi nu știau lucruri pe care el le credea subînțelese, precum importanța de a păstra proprietatea, de a nu împărți pământul.

În ultimă instanță, Moromete încearcă să le explice această regulă simplă pe care o știau toți țăranii, dar este prea târziu; Paraschiv devine agresiv, iar Moromete încearcă disperat să aplice ultima măsură corecțională — bătaia. Scena violentă din final, loviturile de par venite parcă dintr-o mânie de nestăpânit subliniază *imposibila* reparare a lucrurilor.

Conflictul este însă unul simbolic. Revolta băieților lui Moromete reprezintă un caz izolat în roman, iar cauzele ei nu sunt instinctul de stăpânire a pământului sau dorința de independență. Aici este vorba despre o anomalie, așa cum o înregistrează și Moromete, și care are rostul să sublinieze că timpul într-adevăr nu mai era răbdător. O dată cu decăderea autorității părintești, societatea intră în degringoladă.

Scanned with OKEN Scanner

CONCEPTE OPERAȚIONALE:

curent literar — orientare estetică la care aderă sau în care se identifică artiști din diverse țări și epoci, indiferent de domeniul literar de care sunt preocupați; ceea ce ce dă unitate unei astfel de tendințe este *programul* în care sunt cuprinse ideile estetice, temele și simbolurile preferate, ideile legate de formula artistică, de stilul literar. De-a lunguul timpului s-au manifestat mai multe curente, unele strict literare, altele de întindere sau influență culturală; dintre acestea amintim: umanismul (curent ideologic, dar cu importanță pentru literatură), iluminismul literar, clasicismul, romantismul, simbolismul, realismul, naturalismul, suprarealismul, modernismul, postmodernismul.

iluminism — curent ideologic care apare în Europa secolului al XVIII-lea; iluminismul ilustrează nevoia oamenilor de a se informa, de-a avea acces la o cultură de tip enciclopedic. Culturalizarea generală este un semn de emancipare și ea se materializează, în primul rând, în dezvoltarea și modernizarea învățământului în toate țările Europei. Idealurile epocii sunt libertatea și rațiunea. Iluminismul românesc este reprezentat de o grupare de cărturari ardeleni, cunoscută sub numele de Școala Ardeleană. Lucrările prestigioase ale acestor cărturari contribuie decisiv la răspândirea ideilor lor și în special cele despre originea latină a românilor, idee care impune și o conștiință națională. Gheorghe Șincai, Petru Maior, Samuil Micu și Ion Budai-Deleanu sunt principalii reprezentanți ai Școlii Ardelene.

ALTE SUBIECTE POSIBILE, LA ACEST CAPITOL:

- Caracterizarea personajelor din cel de-al doilea volum al romanului *Moromeții*
- Modernitatea stilului abordat de Preda

14 MARIN SORESCU
(1936–1997)

a. Prezentați deznodământul dramei *Iona* de Marin Sorescu

PE SCURT:

- În ultimul tablou al piesei (al IV-lea) Iona iese la lumină dintr-o grotă, dar își dă seama că urmează *un șir nesfârșit de burți.*
- Exasperat, hotărăște să încerce invers (pe *via negativa*) și își spintecă propria-i burtă.

PE LARG:

În ultimul tablou al piesei (al IV-lea) Iona, bătrân și istovit de câte burți de balenă despicase, iese la lumină, dintr-o grotă; se bucură de frumusețea mării, dar își dă seama că *nu este fericit*; după un timp vede la orizont burta altei balene, după care urmează *un șir nesfârșit de burți*; amintirile sale sunt neclare, nu-și mai aduce aminte cine-i sunt părinții, nu mai știe nici cum îl cheamă. În cele din urmă, *iluminat*, cum notează dramaturgul în indicațiile scenice, își găsește identitatea, își dă seama că este Iona. Această descoperire îi revelează adevăratul drum pe care trebuie s-o ia: își spintecă propria-i burtă în speranța că va răzbi la lumină.

Deznodământul lasă deschis finalul piesei. Personajul vorbește despre sine ca despre o burtă de balenă, adică se simte el însuși un univers închis, care ține captiv un Iona; de aceea afirmă că o ia în *sens invers* și se adresează unui Iona imaginar.

Scanned with OKEN Scanner

b. Demonstrați caracterul de parabolă dramatică al piesei *Iona* de Marin Sorescu

PE SCURT:

- Personajul este simbolic.
- Monologul reprezintă o meditație asupra marilor probleme ale existenței: viața, moartea, Dumnezeu, libertatea etc.
- Stilul este aforistic.
- Finalul rămâne deschis mai multor interpretări.

PE LARG:

Piesa soresciană propune o poveste simbolică prin chiar titlul ei, care trimite la mitul biblic al lui Iona, cel care este închis în burta unei balene pentru că a nesocotit cuvântul lui Dumnezeu.

Drama este alcătuită dintr-un monolog construit din enunțuri scurte, multe aforistice, în genul poeziei soresciene; personajul (singurul personaj vorbitor al piesei) meditează asupra marilor probleme ale existenței: viața, moartea, Dumnezeu, libertatea etc., ceea ce conferă caracter filozofic operei. Dramaturgul cunoștea bine filozofia existențialistă și multe dintre ideile sale vin din această direcție. Monologul lui Iona pune problema singurătății ființei, într-o viziune caracteristică secolului nostru; comunicarea între oameni nu există; E. Ionescu ilustrase deja ideea; orice dialog este compus din monologuri separate, pentru că fiecare om vorbește doar despre sine și despre interesele lui. De aceea, cei doi oameni întâlniți de Iona nu vorbesc, par să nu-l observe. Această singurătate exasperează ființa și o distruge.

Simbolul balenei, sugestie a unui univers închis, a fost abordat în numeroase scrieri; peșteră și hău totodată, simbol al limitelor ce pot fi depășite, asociată mitului lui Iona, balena este și un semn al devenirii, sau, cum spune Guénon, un punct de răscruce: *Iona se află într-o perioadă intermediară, între două stări sau două modalități de existență*. Mircea Eliade include simbolul în romanul *Noaptea de Sânziene*, în care personajul Ștefan Viziru compară viața cu burta mistuitoare a balenei. Sentimentul de derută și nemulțumire, imposibilitatea de a se elibera de sub teroarea timpului îi dezvăluie imaginea unei închisori în care distrucția (mistuirea) nici măcar nu este perceptibilă. Personajul caută o ieșire din *burta balenei*, iar atunci când reușește să iasă în lumină realizează că, de fapt, existau mai multe ieșiri și că labirintul în care se rătăcise nu era un spațiu devorator, ci un *ou*, a cărui coajă o spărsese întâmplător.

Sorescu reunește aici mai multe sensuri, legate de condiția limitată a ființei, dar personajului său îi lipsește dimensiunea mistică, nu caută o cale de eliberare prin abandon și contemplație. Pentru personajul biblic, burta balenei echivalează cu un loc de reculegere și smerenie; animalele acvatice *sunt pătrunse de forța sacră a abisului* și poartă în ele sensul vieții prin *armonioasă unduire* (Eliade). Aici personajul nu-și acceptă locul, vrea să iasă la lumină împotriva destinului și repetă gestul sfârtecării burților de balenă până la epuizare. Eliade comentează astfel simbolul *oului spart*: „a sparge învelișul înseamnă, în parabola lui Buddha, a desființa *samsara*, roata existențelor, adică *a transcende* atât *Spațiul cosmic, cât și Timpul ciclic*". Ștefan Viziru iese în lumină și se detașează de destinul individual, iar în final, descoperă sensul devenirii prin moarte. La indivizii *aleși*, captivitatea în interiorul unui monstru

Scanned with OKEN Scanner

constituie sindromul vocației lor mistice, de aceea ieșirea din burta balenei înseamnă renaștere și desființare a normei temporale.

Personajul sorescian trăiește cu obsesie hamletiană un singur sentiment — cel al închisorii din care vrea să scape; dar când este liber, își folosește libertatea ca să observe altă balenă. El vrea libertatea absolută între limitele pământești; nu se gândește la libertatea spirituală. De aceea, parabola lui Sorescu își îndreaptă sensurile mai degrabă spre ideea că singurătatea ființei este de neînvins; lipsa de comunicare dezechilibrează și ucide; Iona acesta săvârșește de nenumărate ori gestul sfârtecării, încât spintecarea propriei burți este aproape un automatism. El își caută ieșirea printr-o atitudine care se vrea simbolică, vorbește despre întoarcerea la origini, pare să fi înțeles că singura eliberare posibilă este moartea, dar, de fapt, se sinucide. Prin acest final, personajul se apropie de personajele lui Camil Petrescu, deși Iona nu are dramatismul acestora, sinuciderea nu este un gest de protest, ci mai degrabă un joc, prin care speră să se salveze de la singurătate.

CONCEPT OPERAȚIONAL:

dialog — mod de expunere specific prozei și dramaturgiei, prin intermediul căruia autorul introduce vorbirea directă a personajelor. Dialogul definește schimbul de cuvinte dintre două sau mai multe persoane; în opera dramatică intervenția într-un dialog poartă numele de *replică*. Tot *dialog* se mai numește și o specie filozofică (Platon) sau morală (Erasmus), cultivată la noi de Cantemir (în *Divanul*).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

15 Balada MIORIȚA

a. Prezentați și argumentați tema baladei *Miorița*

PE SCURT:

- Tematic, balada propune o meditație indirectă asupra morții.
- Gândurile păstorului ocupă un spațiu larg în planul textului.
- Povestea ca atare se oprește la intrigă, substanța subiectului fiind dată de imaginatele detalii ale unei morți posibile.

PE LARG:

Balada *Miorița* propune o meditație asupra morții, camuflată într-un discurs testamentar; structurat în câteva secvențe inegale, textul este alcătuit în cea mai mare parte dintr-un scenariu imaginat de păstorul care află că ar putea fi ucis. El are revelația că viața sa este nesigură, pentru că se află *pe-o gură de rai*, într-un spațiu de trecere, adică în efemeritate. Izolat de lume, retras într-un zăvoi întunecat, păstorul trăiește confortul reveriei, imaginându-și moartea ca pe o nuntă; sintagma *negru zăvoi* definește un univers de siguranță și de taină, dar sugerează și coborârea în străfundurile ființei, acolo unde se ascund teama și dorințele înfrânte. De altfel, balada debutează cu o imagine care evocă un ritual catabasic: *Pe-un picior de plai,/Pe-o gură de rai,/Iată vin în cale,/Se cobor la vale/Trei turme de miei/Cu trei ciobănei.* Coborârea reprezintă un sens adiacent morții, impresie întărită și de momentul acțiunii (apusul soarelui), și de spațiul (*în câmp de mohor*) presupusului sfârșit, dar și de cifra ritualică. În multe mituri, coborârea în infern (catabasa) este o probă inițiatică și de confirmare a propriilor limite. Aici, păstorul coboară cu gândul în lumea morții pentru a se pregăti s-o înfrunte. Meditația sa este anunțată de intrarea într-un loc de reculegere și lentoare: poalele muntelui, peisajul care pare situat la poarta raiului și mai cu seamă *negrul zăvoi* sunt simboluri catabasice, evocatoare ale originilor și caracteristice pentru starea de dor și de sfâșiere a ființei care își pune întrebări asupra rostului ei în lume. Zăvoiul devine un loc de reculegere, păzit (de un *câne*) în care numele morții este rostit ca un avertisment și tot aici se derulează visul păstorului. Așadar, întreaga viziune despre moarte poate fi pusă sub semnul visului revelator, iar dorința păstorului poate fi considerată un mod de transfigurare a destinului omenesc.

b. Explicați sensul alegoric al baladei *Miorița*, pornind de la motivele artistice dominante

PE SCURT:

- Deși simplă, povestea păstorului din balada *Miorița* capătă dimensiune simbolică, deoarece este o parabolă a vieții.
- Simbolismul baladei este susținut de motive și structuri cu rădăcini adânci în tradițiile folclorice și în mentalitățile românești: coborârea, cifra trei, moartea-crăiasă a lumii, mama care își caută fiul, fluierul, steaua căzătoare, înălțarea prin condiția de mire.
- Viziunea asupra morții-nuntă ilustrează o atitudine venită din *creștinismul nostru cosmic* (Eliade).

PE LARG:

Balada *Miorița* prezintă povestea unui păstor care află că va muri și își rostește ultimele dorințe. Dimensiunea simbolică a acestei povești este dată de simboluri profunde, conotate în formule artistice de excepție, căci pe lângă faptul că transfigurează mitul *existenței pastorale* a poporului nostru, *Miorița* este totodată și o capodoperă a literaturii folclorice, care debutează cu metafora spiritualității românești: *Pe-un picior de plai / Pe-o gură de rai*. Spațiul mioritic se fixează, așadar, la poarta raiului, în intimitatea morții, într-un punct de trecere spre lumea sublimă a dumnezeirii și a originilor. Cuvântul *plai* definește un peisaj muntos, dar și cărarea îngustă de munte, iar sintagma *picior de plai* are, în limbaj popular, sensul de *poalele muntelui* (L. Șăineanu). De asemenea, lexemul *gură* înseamnă *poartă, ieșire, trecătoare,* dar și *margine*. Toate aceste sensuri construiesc sugestia drumului care coboară (*Se cobor la vale*), dar și situația de excepție în care se află cel care știe că va muri. Păstorul are revelația că viața sa este nesigură pentru că el se află *pe-o gură de rai*, într-o lume efemeră, în spațiul devenirii. Secvența este reluată și în contextul *...m-am însurat/ Cu-o fată de crai/Pe-o gură de rai*; spațiul mioritic este atât cadrul de desfășurare epică (versurile inițiale), cât și universul reveriei, pentru că *nunta* proiectată în imaginația păstorului este fixată și ea la porțile raiului. Intrarea în starea de contemplație se pregătește subtil, prin câteva simboluri ale somnului: *la negru zăvoi*, la *umbră*. În estetica universală, pădurea neagră sugerează coborârea în meandrele subconștientului; în *Divina Commedia*, Dante Alighieri introduce miraculoasa-i călătorie în lumea de dincolo printr-un vis oracular, care începe cu rătăcirea poetului într-un crâng întunecat. În *Miorița*, sintagma *negru zăvoi* definește un spațiu de singurătate și de taină; el este păzit de un *câne* și aici este rostit un cumplit adevăr care determină discursul păstorului. La poarta paradisului sensul morții se topește în imagini care amestecă suferința și beatitudinea; în realitatea fizică, distrucția înseamnă dizolvare *în câmp de mohor* și eliberare dureroasă (*lacrimi de sânge*), pe câtă vreme, esențial, moartea presupune întoarcere în centrul lumii, prin abandon și devenire promisă (nunta cu *a lumii crăiasă*). Secvența *Și de-o fi să mor/În câmp de mohor* nu rezumă doar amănuntele unui act păgân, ci dezvoltă sensurile dizolvării materiale; metafora *câmp de mohor* evocă vărsarea de sânge, căci mohorul are o culoare roșu-întunecat, ca și sângele închegat (de aici vine și adjectivul *mohorât*). În general, sângele are funcție fastă și nefastă; în multe credințe apare ca simbol al vieții, ca vehicul al sufletului,

Scanned with OKEN Scanner

dar el are şi sensul de element blestemat, este socotit impur, declanşator al dramei instinctuale şi al vrăjitoriilor malefice. În descântecele româneşti însă, sângele este invocat ca element al descompunerii, căci, expus vederii, el reprezintă viaţa care se stinge, consfinţeşte legături necurate şi de nedesfăcut. Şi aici simbolul sângelui este aşezat în planul lumii materiale, pentru a sublinia sensul limitat al durerii; *lacrimi de sânge* este o metaforă care asociază plângerea ceremonială cu despărţirea definitivă, păstrând sugestii legate de nelegiuirea comisă.

Sentimentul morţii declanşează resorturile secrete care leagă fiinţa de viaţă; gândul sfârşitului revelează bucuria de a trăi, apoi jalea plecării şi apoi disperarea atotcopleşitoare. La nivelul textului, ideea apare conotată de cele trei denotative ale cântecului morţii: *cu drag*, *duios*, *cu foc*. Ultimul dintre ele implică o imagine epidemică, de cotropire a fiinţei, dar dă totodată şi sugestia durerii purificatoare. Pentru păstor viaţa înseamnă *strunga de oi,* adică existenţă normată, aşezată într-un spaţiu consacrat şi subiectiv, însă, la un alt nivel, viaţa mai înseamnă şi origine profană; imaginea bătrânei îndurerate care îşi caută fiul devine aici o evocare a acestei origini. Fiinţa românească asociază sentimentul morţii cu cel al întoarcerii la origine. Or, păstorul mioritic refuză această perspectivă; el încearcă eliberarea de moarte prin moarte; viziunea aceasta profund mistică îndreptăţeşte interesanta paralelă pe care o face N. Steinhardt (în *Jurnalul fericirii*) între Crist şi fiinţa mioritică; respectiv, sacrificiul cristic presupune o coborâre la condiţia profană: ţintuit pe cruce alături de tâlhari, învins de omeneasca teamă de moarte. Păstorul sublimează moartea în povestea pe care o transmite oilor sale, *dar preferă recontopirea în natura vieţii alături de doi netrebnici*, căci el vrea să rămână în *dosul stânii*, adică în prelungirea realităţii cunoscute, într-un spaţiu nevăzut, dar legat de lume.

Viziunea despre moartea-nuntă este doar o plăsmuire venită din neputinţă, din nemulţumire, dar şi dintr-un acut sentiment al absolutului, sentiment care transpare şi în autoportretul exemplar, construit pe sintagme metaforice, frecvente în limba populară şi toate cu sens superlativ: *spuma laptelui*, *tras ca prin inel*, *mura câmpului.* Nici unul dintre aceste denotative nu permite ambiguităţi semantice, iar imaginea emblematică *Mustăcioara lui/Spicul grâului* invocă o simetrie artificială, o perfecţiune sever controlată, ca într-un necrolog.

Această aviditate de absolut este şi motivaţia metaforei *moarte-nuntă*. Înălţarea nu presupune doar intrarea în armonia naturii, ci mai degrabă, ridicarea la condiţia ei. Aglomeraţia de metafore de substituţie prin care este ilustrat ceremonialul nunţii motivează imaginea centrală: *a lumii mireasă*, semn al feminităţii catehizate. Spiritul universului şi esenţa lumii au fost de multe ori asociate cu simbolul feminin; Faust, după ce găseşte calea mântuirii, are revelaţia că *Etern-femininul ne trage în sus*. *Mireasa lumii* nu reprezintă în *Mioriţa* metafora morţii generale, ci simbolizează doar *moartea sa*, ca şi în basmul *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte.* Realitatea morţii este cumplită (*în câmp de mohor*), dar este o experienţă de neîmpărtăşit — *Iar tu de omor/Să nu le spui lor*. Transfigurarea realităţii pare să trădeze şi refuzul suferinţei, de aici provinind şi impresia de seninătate a păstorului despre care vorbesc aproape toţi exegeţii baladei. Tragicul este estompat, deoarece lipseşte experienţa care consacră ideea (aşa cum se întâmplă în tragediile greceşti). În mitul pastoral, fiinţa trăieşte

Scanned with OKEN Scanner

contemplativ sentimentul morții, în spiritul ortodoxismului românesc, căci viziunea morții-mireasă poate fi o *traducere* a experienței mirelui Cristos.

MIHAI COMAN — DESPRE SIMBOLUL MIOAREI

„Puritatea și sacralitatea oii este consfințită și de alte legende, în care ea împiedică dracul să pună stăpânire pe întreaga lume, ajută la nașterea fiului sfânt, sau primește datorită blândeții sale binecuvântarea divină și este scăpată de blestemul strechiii". (*Bestiarul mitologic românesc*, EFCR, 1996, p. 22)

c. Prezentați semnificația mitului pastoral

PE SCURT:

- Ca mit, balada *Miorița* propune o atitudine existențială.
- Transhumanța (pendularea de la munte la câmpie) a generat un mod de a fi dilematic.
- Sublimarea morții într-o nuntă de proporții cosmice reprezintă și o modalitate de supraviețuire în fața unei istorii dramatice.

PE LARG:

Din perspectivă mitică, *Miorița* explică modul în care viața pastorală s-a răsfrânt asupra spiritului românesc.

Omul care trăiește la munte, într-un peisaj variat și în singurătate, este meditativ, calm, copleșit de veșnicia naturii, introvertit, în vreme ce ființa de la câmpie este agitată, disperată, căci monotonia peisajului, lipsa lui de perspectivă exasperează. Transhumanța, pendularea de la munte la câmpie, a generat un mod de a fi dilematic; omul care trăiește jumătate de an la munte și cealaltă jumătate la câmpie nu poate fi o ființă categorică, ci una a contrastelor și a nehotărârii, situată între *da* și *nu*, între bucurie și tristețe, între seriozitatea solemnă conferită de spațiul montan și superficialitatea specifică omului de la câmpie, *La mijloc de Rău și Bun*, cum spune poetul I. Barbu. Acest mod existențial este un reflex al peisajului de *deal și vale*, *ondulat*, pe care Lucian Blaga îl consideră dimensiune esențială a poporului român și pe care îl numește *spațiu mioritic*. El este de părere că spiritul românului se traduce prin solidaritatea cu plaiul, chiar și atunci când spațiul existențial este unul de bărăgane. Existența transhumantică s-a răsfrânt asupra modului de gândire și de aceea sufletul românului este *călător sub zodii dulci-amare*, pendulează între peisajul de munte și cel de câmpie, este un suflet care trăiește în ritmul *unei eterne și cosmice doine*. Din acest motiv nunta-moarte din *Miorița* transmite tot atâta *fatalism* cât și *încredere* în destin. Această împletire dintre *tragicul* sentiment al sfârșitului și *extazul nunții* se numește simbolic *spațiu mioritic* și se oglindește în cultura și în istoria românilor. Spiritul românesc păstrează reflexul dilematic al pendulării transhumantice și de aceea ființa românească nu poate trăi categoric și definitiv.

Mircea Eliade a fost, de asemenea, profund marcat de *creștinismul cosmic* al baladei și, aproape în fiecare studiu al său, subliniază sensurile subtile ale destinului mioritic, iar în opera sa literară apare obsesiv metafora nunții în moarte. Eliade spune că prin transfigurarea morții în nuntă, păstorul *a reușit să găsească un sens nefericirii*

Scanned with OKEN Scanner

lui, adică *a impus un sens absurdului însuși.* Acordând nunții o semnificație mistică, Eliade o consideră un simbol absolut al armoniei prin *împăcarea contrariilor*, căci nunta conține promisiunea unei ființe noi, dar și anularea diferențelor dintre masculin și feminin. Nunta păstorului se petrece într-un univers al armoniei depline, în care Soarele și Luna coexistă; la numeroase popoare, ca și în folclorul nostru, cuplul celor două astre simbolizează împăcarea luminii cu întunericul, adică regăsirea timpului etern, eliberat de norme și, prin aceasta, anularea sfârșitului, a destinului limitat de evenimente istorice. Lumea purificată de contradicții, după ce a trăit reunirea lor, este lumea lui Dumnezeu, iar nunta săvârșită în moarte înseamnă ieșirea de sub *teroarea istoriei*, de sub constrângerile timpului. Interpretând în acest sens *Miorița*, Eliade vine cu ideea că marea popularitate de care s-a bucurat balada printre intelectualii români se datorează faptului că ea transmite mesajul unui popor care și-a sublimat istoria și nenorocul. Nu este vorba despre bucuria de a muri, nici despre o sfidare a destinului, ci doar despre un mod de supraviețuire în fața unei istorii dramatice. Românul nu se lasă stăpânit de disperarea morții, ci nădăjduiește într-o cale de mântuire prin creație, prin transfigurarea lumii ostile: *poporul ca și intelectualii recunosc în această capodoperă a geniului popular modul lor de a exista în lume și răspunsul cel mai eficace pe care ei pot să-l dea destinului, când se arată, ca de atâtea ori, ostil și tragic.*

MIRCEA VULCĂNESCU — DESPRE ATITUDINEA EXISTENȚIALĂ A ROMÂNULUI:

„Sub chipul brăzdat de cutele veșnicei liturghii a acțiunii sale rituale, românul va fi fost mai atent poate decât alții la *ce ne învață crinii câmpului și păsările cerului.*

Cheia acestei atitudini a românului o știm acum. Ea vine din faptul că purtarea lui e totdeauna ancorată-n veșnicie, că totdeauna românul are în fața lui nu exigențele mărunte impuse de condițiile de fapt, ci ființele stihiale, vedenia de slavă a esenței tuturor lucrurilor, care atârnă de îndurarea lui Dumnezeu, ci nu de fapta omului. La antipodul atitudinii practice a englezului, care nu lucrează decât pentru împrejurările zilei de mâine, în imediată dependență de rezultatul acțiunii, românul are sentimentul, în tot ce face, că ia atitudine în veșnicie și integrarea omului în veșnicie nu o dă fapta eficientă, ci purtarea simbolică sau rituală." (*Dimensiunea românească a existenței*, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 147)

CONCEPTE OPERAȚIONALE:

folclor — este o noțiune care definește generic toate producțiunile artistice ale unui popor (dans, muzică, obiecte tradiționale, literatură etc.). Literatura populară este definită prin sintagma **folclor literar**.

alegorie — figură de stil creată pe acumulări simbolice. Mai precis, alegoria reprezintă o viziune simbolică realizată descriptiv (printr-o aglomerare de simboluri) sau narativ (printr-o poveste pilduitoare); în cadrul unei construcții alegorice apar mai multe figuri de stil, enunțuri și secvențe cu sens figurat, dar toate se îndreaptă spre o singură semnificație; de pildă, în *Miorița*, fragmentul nunții cosmice construiește contextual metafora nuntă-moarte, pe când povestea din *Luceafărul* este simbolică, respectiv alegorică, deoarece personajele întrupează două aspirații, principii, și în ultimă instanță, lumi diferite.

baladă — specie a genului epic în versuri construită dintr-o poveste expusă de un narator implicat, într-un registru care îmbină elemente lirice, epice și dramatice; mai este definită

Scanned with OKEN Scanner

ca poezie epică. Specia, de sorginte folclorică, a fost preluată și în literatura cultă (I. Barbu — *Riga Crypto și lapona Enigel*).

16 VASILE ALECSANDRI
(~1818–1890)

Prezentați câteva trăsături definitorii pentru *Pastelurile* lui Vasile Alecsandri (trei texte, la alegere: *Miezul iernei, Malul Siretului, Balta*)

PE SCURT:

- *Pastelurile* lui Alecsandri transfigurează un tablou de natură caracterizat prin solemnitate.
- Cele mai multe pasteluri sublimează peisajul iernii, anotimpul preferat al poetului.
- Natura din poeziile lui Alecsandri e statică, încremenită în secvențe generice.
- Sentimentul liric este, în general, unul de extaziere în fața naturii grandioase.

PE LARG:

Vasile Alecsandri poate fi considerat pe drept cuvânt creatorul pastelului în literatura noastră, căci înainte de el există doar încercări timide (la Heliade Rădulescu, Vasile Cârlova). *Pastelurile* lui Alecsandri (publicate în volum în 1875) transfigurează un tablou de natură caracterizat prin solemnitate copleșitoare. *Miezul iernei* este una dintre poeziile reprezentative, în acest sens, deoarece propune un tablou grav ale cărui amănunte sunt sintetizate în metafora sacralității (natură-templu); elementele peisajului evocă imaginea unui lăcaș îndumnezeit: munții par altare, copacii îmbrăcați în nea seamănă cu o orgă uriașă, aburii care se înalță la cer creează impresia unor coloane. Solemnitatea imaginilor este conferită de neclintirea stranie a unui tablou de iarnă hiperbolizat prin asocierea cu imaginea unui templu uriaș. De altfel, cele mai multe pasteluri sublimează peisajul iernii, anotimpul preferat al poetului. Imaginile descriptive surprind aspecte generice: în poezia *Iarna,* fulgii de nea sunt *un roi de fluturi albi*, țara poartă *o haină argintie*, copacii par *fantasme albe*, iar în pastelul *Miezul iernei* — zăpada *este un lan de diamanturi*. Astfel de sintagme, ușor de reținut, care evocă imagini ușor de imaginat, au intrat în conștiința generală, ca emblemă a poeziei lui Alecsandri. În toate pastelurile sale apar aspecte ilustrative pentru fiecare tip de peisaj. Balta, în pastelul cu același titlu, învăluită în aburii dimineții este animată de o faună surprinsă în atitudini tipice: *Șerpii lungi se-ncolăcează sub a nufărilor floare/ Rațele prin moșunoaie după trestii se ascund*; după cum în pastelul *Malul Siretului*, *salcia pletoasă* devine imaginea ilustrativă. Registrul imagistic alecsandrian este construit pe denotative plasticizante, preferința poetului îndreptându-se către epitetul simplu, adeseori diminutival, ceea ce conferă sentiment tonic, de optimism senin, aproape tuturor textelor sale; astfel, soarele este *rotund, palid*, sau *voios*, salcia — *pletoasă*, viespea — *sprinteioară*. În poezia *Balta* Alecsandri alegorizează peisajul printr-o imagine a nunții: *Balta-n aburi se ascunde sub un văl misterios/ Așteptând voiosul soare ca pe-un mire luminos*.

Fascinat de finețea peisajului, poetul subliniază și stranietatea unei naturi cunoscute sau chiar banale, devenită pe neașteptate de nerecunoscut într-un moment al zilei sau prin schimbarea anotimpului; instalarea dimineții, invazia luminii deasupra apei

Scanned with OKEN Scanner

întunecate îi revelează imagini misterioase, adeseori asociate cu figuri spectrale; comparația *aburilor nopții* cu *fantasme* apare frecvent în poezia lui. Fantasma este o apariție misterioasă, incertă și fascinantă, iar uneori repede clarificată, ca în finalul pastelului *Miezul iernei*, unde fantasmatica siluetă amplificată de lumina lunii este a unui *lup ce se alungă după prada-i spăimântată*. Pentru Alecsandri, fantasmele sunt *blânde mistere crepusculare* (Negoițescu), ca în pastelul *Malul Siretului*: *Aburii ușori ai nopții ca fantasme se ridică/ Și, plutind deasupra luncii, printre ramuri se despică./ Râul luciu se-ncovoaie sub copaci ca un balaur/ Ce în raza dimineții mișcă solzii lui de aur*. Peisajul straniu se definește aici prin simboluri mitice; comparația râului cu un balaur amplifică sensul hieraticei risipiri a nopții sub efectul razelor care se nasc. Răsăritul soarelui, moment incert, al începutului, se estompează sub efectul imaginilor tonice în care este surprins *faptul zilei*, când viața luncii pare ajunsă la apogeu.

În *Pastelurile* lui Alecsandri, sentimentul liric este, în general, unul de extaziere în fața naturii grandioase, exprimată exploziv și cu o admirație fără rezerve, ca în pastelul *Miezul iernei*: *O! tablou măreț, fantastic…*; exclamația retorică subliniază aici relația pe care o statornicește eul liric cu realitatea transfigurată; este vorba despre evadarea din postura de spectator, pe care Alecsandri o adoptă în raport cu natura sublimată.

Alteori, copleșit de minunile peisajului, poetul se îndreaptă spre o stare contemplativă, dar meditația sa este scurtă sau reprimată ca în finalul pastelului *Malul Siretului*: *Și gândirea mea furată se tot duce-ncet la vale/ Cu cel râu care-n veci curge, fără-a se opri din cale./ Lunca-n giuru-mi clocotește; o șopârlă de smarald/ Cată țintă, lung la mine, părăsind nisipul cald*. Evidenta intenție de a medita asupra trecerii timpului, inoculată de imaginea râului *care-n veci curge*, nu este întreruptă doar de neașteptata apariție a șopârlei, ci de viața însăși, care clocotește, se supune trecerii și devenirii.

G. CĂLINESCU:

„Luate în total, pastelurile prezintă o lirică a liniștii și a fericirii rurale, un horațianism. Pentru întâia oară se cântă la noi intimitatea, recluziunea poetului, meditația la masa de scris, fantazmele desprinzându-se din fumul țigării, somnolarea în fața sobei cu cățelușul în poală." (*Istoria…*, p. 300)

CONCEPTE OPERAȚIONALE:

pastel — specie a genului liric în care autorul transfigurează un tablou de natură prin intermediul imaginilor descriptive. În literatura noastră au scris pasteluri Alecsandri, Coșbuc, Goga ș.a

imagine artistică — formulă de transfigurare a realității; sublimarea lumii printr-o viziune subiectivă și cu mijloace care aparțin artei. De pildă, în pastelul *Miezul iernei* de Alecsandri un peisaj de iarnă se convertește în lăcaș sacru, pentru că elementele naturii (munții, pădurea, cerul) îi conferă poetului sentimentul sacralității, îi sugerează că se află într-un templu.

hiperbolă — figură de stil care constă în exagerarea, mărirea obiectului poetic.

ALTE SUBIECTE POSIBILE, LA ACEST CAPITOL:

- Prezentați principalele teme abordate în *Pastelurile* lui Alecsandri
- Relevați sentimentul dominant în *Pastelurile* lui Alecsandri

Scanned with OKEN Scanner

17 MIHAI EMINESCU
(1850–1889)

a. Prezentaţi principalele momente ale vieţii lui Mihai Eminescu

PE SCURT:

- Mihai Eminescu s-a născut la Botoşani, pe 15 ianuarie, 1850.
- În 1858, se înscrie direct în clasa a III-a, la şcoala primară greco-orientală din Cernăuţi.
- În 1860 îşi începe studiile gimnaziale în acelaşi oraş.
- În 1863 întrerupe studiile şi, un timp, însoţeşte o trupă de teatru, îşi ia o slujbă de copist, la Botoşani, apoi îşi reia studiile gimnaziale, ca *privatist*, în 1864.
- În 1866 publică primele sale poezii: *La mormântul lui Aron Pumnul*, *De-aş avea*.
- Între 1869 şi 1872 îşi completează educaţia spirituală la Viena şi îşi începe colaborarea cu revista **Convorbiri literare**.
- Între 1872 şi 1874 se înscrie la Universitatea din Berlin.
- Din 1874 se stabileşte la Iaşi, unde are diferite slujbe temporale.
- În anul 1877 vine la Bucureşti şi timp de şapte ani lucrează în redacţia ziarului **Timpul**. Acum scrie marile creaţii: *Scrisorile*, *Luceafărul*.
- În 1883 apare singurul volum de poezii publicat în timpul vieţii, sub îngrijirea lui T. Maiorescu. Din acest an, până la sfârşitul vieţii, existenţa poetului este măcinată de boală.
- Moare în zorii zilei de 15 iunie, 1889.

PE LARG:

Mihai Eminescu s-a născut la Botoşani, pe 15 ianuarie, 1850, într-o familie care aparţinea micii boierimi rurale, oameni ştiutori de carte, cu respect pentru valorile intelectuale. Poetul a copilărit la Ipoteşti (unde părinţii săi aveau o moşioară) şi este de presupus că primeşte în familie primele îndrumări intelectuale, până în 1858, când se înscrie direct în clasa a III-a, la şcoala primară greco-orientală din Cernăuţi. În 1860 îşi începe studiile gimnaziale în acelaşi oraş, rezultatele sale la ştiinţele umaniste fiind cu totul remarcabile.

În 1863 întrerupe studiile şi, un timp, însoţeşte o trupă de teatru, îşi ia o slujbă de copist, la Botoşani, apoi îşi reia studiile gimnaziale, ca *privatist*, în 1864. În această perioadă, aflat la Cernăuţi, îngrijeşte biblioteca strălucitului latinist Aron Pumnul, desăvârşindu-şi cunoştinţele de literatură română. În 1866 publică (într-o broşură comemorativă, editată de gimnaziul din Cernăuţi) prima sa poezie — *La mormântul lui Aron Pumnul*. Tot atunci îşi face debutul în prestigioasa revistă **Familia**, editată de Iosif Vulcan, la Pesta, cu poezia *De-aş avea*; în acelaşi an publică mai multe poezii, face traduceri din germană şi hotărăşte să înceapă cunoaşterea lumii pe cont propriu; între 1866 şi 1869 călătoreşte în mai multe oraşe, cunoscând diferite cercuri de intelectuali şi artişti.

În toamna lui 1869, la insistenţele familiei, pleacă la Viena unde îşi completează educaţia spirituală, audiind, în special, cursuri de filozofie, până în 1872. Perioada vieneză este una de acumulări intelectuale masive, dar şi de intensă creativitate. Acum îşi începe colaborarea la revista **Convorbiri literare**, unde trimite (de la Viena) texte

Scanned with OKEN Scanner

care îl vor face cunoscut în mediile literare românești: *Venere și Madonă, Epigonii, Făt-Frumos din lacrimă, Mortua est, Sărmanul Dionis.*

Între 1872 și 1874, primind o bursă din partea **Junimii**, se înscrie la Universitatea din Berlin, cu intenția de a-și lua doctoratul în filozofie, dar nu-și definitivează proiectul.

Din 1874 se stabilește la Iași, devine directorul Bibliotecii Centrale, este, apoi, revizor școlar, redactor la **Curierul de Iași**, continuând în tot acest timp să publice în **Convorbiri literare**.

În anul 1877 vine la București și, timp de șapte ani, lucrează în redacția ziarului **Timpul** (cotidian politic și literar, susținut de conservatori). Acum scrie marile creații: *Scrisorile, Luceafărul.*

În 1883 apare singurul volum de poezii publicat în timpul vieții, sub îngrijirea lui T. Maiorescu. Din acest an, până la sfârșitul vieții, existența poetului este măcinată de boală. Moare în zorii zilei de 15 iunie, 1889.

CONCEPT OPERAȚIONAL:

genul liric — categorie literară care cuprinde opere în versuri, caracterizate prin faptul că transmit un sentiment, o atitudine conotată în imagini sugestive. Poezia lirică nu expune; sugerează. Dintre speciile genului liric amintim pastelul, idila, meditația, elegia, satira, oda ș.a. Unele dintre ele respectă o formulă anume (o formă fixă): sonetul, rondelul, glossa.

b. Comentați următoarele versuri din poezia *Sara pe deal* de Mihai Eminescu:

Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stele le scapără-n cale,
Apele plâng, clar izvorând în fântâne;
Sub un salcâm, dragă, m-aștepți tu pe mine.

PE SCURT:

- Poezia se încadrează în tema iubirii și a naturii.
- *Sara pe deal* este, ca specie, un pastel, în care poetul introduce elemente de idilă.
- Versurile de mai sus constituie prima strofă a poeziei și au rolul de a introduce în atmosfera patriarhală — cadrul așteptării îndrăgostitului.
- Secvența este construită pe imagini descriptive.
- Solemnitatea imaginilor marchează momentul tainic, al sfârșitului zilei.

PE LARG:

Reprezentativă pentru tema iubirii și a naturii, poezia *Sara pe deal* debutează cu o secvență tipică pentru specia pastelului, care conturează prin imagini descriptive un tablou solemn, aproape straniu; ca și în alte poezii (*Peste vârfuri*, de pildă), prima strofă are rol expozitiv, creează un peisaj uimitor, care anunță fie o meditație, fie, ca aici, sentimentele exuberante ale eului liric. Lexemul *sara*, prin rezonanța lui fonică, anticipează celelalte imagini auditive, toate conținând sugestii ale solemnității: sunetul grav al clopotului, plânsul apelor, jalea buciumului. Sintagma *sara pe deal* fixează momentul liric la granița dintre noapte și zi, ceea ce generează un sentiment de tristețe trecătoare, impresie accentuată de imaginea auditivă *buciumul sună cu jale*. Alături de corn, buciumul este semnul melancoliei, dar sentimentul este aici atenuat

Scanned with OKEN Scanner

prin sensul denotativului *jale*, care evocă o emoție imprecisă, un dor greu, dar de care ființa se eliberează, prin plâns purificator; de aceea *apele plâng*, în adâncul fântânilor, iar zgomotul lor este perceput doar în liniștea așteptării; în această ipostază a celui care așteaptă, sunt, de altfel, înregistrate toate imaginile; așteptarea unei întâlniri de dragoste amplifică sentimentul solitudinii și sensul contemplației. Prin excelență simbol al singurătății în poezia eminesciană, steaua apare aici într-un context imagistic de excepție: *Turmele-l urc, stele le scapără-n cale*. Secvența surprinde imaginea orizontului, conturată de panta dealului; distanța teluric-astral este anihilată, pentru că sentimentul eului liric este unul de anticipată fericire și, de aceea, sub ochii săi de spectator emoționat bolta cerului nu copleșește și nu îngândurează; solemnitatea cosmică imersează spațiul profan. Dincolo de peisajul dealului, în imaginația poetului se naște o imagine bănuită și care este singura de interes: *Sub un salcâm, dragă, m-aștepți tu pe mine*.

G. CĂLINESCU DESPRE POEZIA *SARA PE DEAL*:

„Erotica lui euforică era pierdută înlăuntrul unei naturi de ere străvechi, căzută la starea de zvâcnire instinctuală. Într-o singură poezie găsim sentimentul fericit, conștient al iubirii. E o compunere de tinerețe, păstrată înadins de poet, cea mai juvenilă, mai suav neprefăcută poezie în exaltarea ei stângace [...]. În locul geologiei lunatice, fără omenire, dăm aici de priveliștea gessneriană, cu turme și sate pierdute în depărtări, natura templu cu coloane de arbuști imenși, în care totul e domestic și pastoral." (*Opera lui Mihai Eminescu*, Ed. Minerva, B.P.T., 1985, vol. IV, p. 73)

b. Comentați următoarele versuri din poezia *Revedere* de Mihai Eminescu:

— Ce mi-i vremea, cînd de veacuri
Stele scânteie pe lacuri,
Că de-i vremea rea sau bună,
Vântu-mi bate, frunza-mi sună;
Și de-i vremea bună, rea,
Mie-mi curge Dunărea.
Numai omu-i schimbător,
Pe pământ rătăcitor,
Iar noi locului ne ținem,
Cum am fost, așa rămânem:
Marea și cu râurile
Lumea cu pustiurile,
Luna și cu soarele,
Codrul cu izvoarele.

PE SCURT:

- *Revedere* este o poezie de inspirație populară atât prin temă, cât și prin compoziție (în special prin preluarea versului trohaic).
- Este o meditație asupra efemerității ființei, realizată însă în maniera doinei populare.

Scanned with OKEN Scanner

PE LARG:

Poezia *Revedere* este concepută în forma unui dialog între eul liric şi codru, iar fragmentul de mai sus reprezintă răspunsul naturii la constatarea fiinţei muritoare că spaţiul vegetal nu pare afectat de trecerea timpului. Poetul face aici un elogiu indirect al naturii, pornind de la concepţia populară că singurul reper într-o lume schimbătoare îl constituie elementele spaţiului vital: marea, *pustiurile*, izvoarele, codrul şi astrele; enumeraţia din final are rostul de a crea o imagine globală a lumii în ceea ce are ea neschimbător şi, de aceea, sunt evocate (două câte două) elemente aflate într-o relaţie stimulativă şi de interdependenţă: *Marea şi cu râurile/ Lumea cu pustiurile,/ Luna şi cu soarele,/ Codrul cu izvoarele*. În această lume imuabilă, *Numai omu-i schimbător,/ Pe pământ rătăcitor*; cele două epitete ilustrează condiţia fiinţei, dar, în mod paradoxal, nu insistă pe tragismul ei, ci deschid perspective asupra unei viziuni creştine: existenţa umană nu este decât o trecere, un drum între două lumi, o scurtă *rătăcire*. Această din urmă sugestie este conţinută şi în simbolistica pădurii — labirint şi spaţiu al rătăcirii.

Personificarea pădurii se înscrie în tradiţia creaţiei folclorice şi, de aceea, discursul liric este alcătuit în limbaj popular, recreându-se astfel atmosfera tipică din doine, în care codrul este un univers ocrotitor şi stimulativ pentru fiinţa rătăcitoare.

CONCEPTE OPERAŢIONALE:

personificare — figură de stil care umanizează, reclădeşte în ordine umană natura neînsufleţită. Aici, codrul capătă atribute omeneşti prin intermediul discursului.

epitet — figură de stil care exprimă calitatea obiectului poetic; rostul său este să fixeze, să nuanţeze, să reveleze detalii, să amplifice sau să diminueze, adică să modifice sensul obiectului artistic; aici, cele două epitete (*schimbător* şi *rătăcitor*) precizează efemeritatea fiinţei.

enumeraţie — figură de stil care constă în înşiruirea, aglomerarea de fapte, obiecte, idei etc., cu scopul precis de a conferi amploare, de a hiperboliza sau de a particulariza un tablou artistic. Aici, înşiruirea grupată a elementelor naturii construieşte o imagine generală a universului.

c. Interpretaţi sensurile alegorice ale poemului *Luceafărul* de Mihai Eminescu

PE SCURT:

- Poemul *Luceafărul* este o parabolă (o poveste simbolică) a incompatibilităţii.
- Poetul prezintă întâlnirea dintre lumi diferite, între care nu există posibilitatea comunicării.
- Intenţia declarată a poetului a fost aceea de a figura destinul geniului prin personajul Hyperion şi destinul fiinţei obişnuite prin personajele Cătălin şi Cătălina.

PE LARG:

Poemul *Luceafărul* are caracter alegoric, deoarece dincolo de simpla poveste a unei fete *din rude mari împărăteşti*, care îşi ridică ochii spre stele, dezvoltă sensuri subtile, multe de ordin filozofic, şi care conturează concepţia lui Eminescu despre destinul omului, despre situarea lui în univers, despre geniu, despre iubire etc.

Poemul propune o parabolă a incompatibilităţii dintre două lumi diferite, care se întâlnesc întâmplător, fără să ştie că între ele nu există posibilitatea comunicării.

Scanned with OKEN Scanner

Intenția declarată a poetului a fost aceea de a figura destinul geniului prin personajul Hyperion și destinul ființei obișnuite prin personajele Cătălin și Cătălina, prezentând experiențele celor trei personaje și urmărind atent consecințele pe care le au asupra lor.

Cătălina se află la vârsta de grație, când își caută idealul, lumina călăuzitoare și mirele; sub efectul strălucirii luceafărului de seară ea este copleșită de un dor greu și de o devastatoare dorință de iluminare, căci, așa cum spune undeva Mircea Eliade, *simpla contemplare a cerului înstelat îngândurează ființa*, îi inoculează o stare meditativă. Gândul eternității și al transcenderii bulversează mintea și generează o stare de nefericire profundă, fixată între fascinație și teamă (*un farmec trist și nențeles*), de care ființa obișnuită nu se poate elibera decât prin iubire — experiența ei de maximă iluminare, ceea ce pentru Cătălina se traduce prin revelația că Hyperion este steaua ei norocoasă.

Și Cătălin ajunge la această trăire excepțională, căci, de unde inițial dorea doar s-o învețe pe Cătălina *din bob în bob amorul*, sub influența iubirii el se spiritualizează și capătă aspirațiile superioare pe care le formulează astfel: *Cu farmecul luminii reci/ Gândirile străbate-mi/ Revarsă liniște de veci/ Pe noaptea mea de patemi.*

Hyperion este și el fascinat de lumea sublunară, dar află, în urma experienței sale, că ființa este trecătoare, trăiește sub semnul norocului și-al întâmplării, pe când el își *are un loc menit în cer,* pentru eternitate. El este *pe deasupra mergătorul.*

Eminescu și-a explicat povestea prin destinul geniului de *a nu fi fericit și de a nu putea ferici pe nimeni,* căci ființa superioară nu-și poate găsi egal, dar nici nu este capabilă să coboare la o existență instinctuală — este condamnată la singurătate.

G. CĂLINESCU — DESPRE *LUCEAFĂRUL* :

„Geniul este omul superior neînțeles de contemporani, osândit la o suferință inerentă esenței sale. Nu altfel este Luceafărul, a cărui dramă traduce cu fidelitate considerațiile lui Schopenhauer asupra destinului omului excepțional." (*Opera lui Mihai Eminescu*, Ed. Minerva, B.P.T., 1985, vol. III, p. 176)

„Luceafărul — temă comună romantismului — e mintea contemplativă, apollinică, cu o scurtă criză dionisiacă, aspirând fericirea edenică a topirii în natură care îi este însă refuzată prin faptul dilatării acelui epifenomen ce dă cunoașterea mecanicii lumii, și anume conștiința, în vreme ce Cătălina simbolizează obscuritatea instinctului înfrățitor cu natura, spre care alergase goală Cezara. Prin chiar mitul său de altfel, Hyperion e cel de sus, Titanul zonei siderale, părinte al soarelui, și, prin opoziție cu Pământul, divinitatea substanței foto-eterice." (*Opera lui Mihai Eminescu*, Ed. Minerva, B.P.T., 1985, vol. II, p. 338)

CONCEPT OPERAȚIONAL:

inversiune — procedeu stilistic prin care este schimbată topica (ordinea cuvintelor în frază); cel mai frecvent, în poezie, pentru a fi evidențiată o însușire, epitetul (adeseori un adjectiv) precede obiectul (un substantiv), iar la nivelul frazei procedeul intercalării are același efect; în poemul *Luceafărul* apare formularea poetică ... *ea pe coate-și răzima/ Visând ale ei tâmple*... în loc de exprimarea gramaticală: *ea își răzima tâmplele pe coate.*

Scanned with OKEN Scanner

d. Precizați semnificația celor două metamorfoze ale Luceafărului, din poemul cu același titlu, de Mihai Eminescu

PE SCURT:

- Hyperion coboară de două ori în lumea profană, metamorfozat în două dintre idealurile ființei romantice: îngerul și demonul.
- Cele două apariții presupun nașteri paradoxale.

PE LARG:

Pentru romantici, îngerul este semnul ambiguității, al purității și al frumuseții exterioare: pentru Eminescu, îngerul întruchipează inocența fascinantă (*îngerii din cer sunt cam prostuți*, spune el) și de aceea îl asociază adeseori feminității imaculate; aici, Hyperion încearcă să imite atributele ființei perfecte, printr-o imagine a armoniei paradoxale, prin anularea contrariilor: el se naște din înalt și din adânc, din *cer* și din *mare*, pentru a inocula ființei sensul înălțării. În această ipostază pare *un tânăr voievod/ Cu păr de aur moale /Un vânăt giulgi se-ncheie nod /Pe umerele goale*. Dar apariția este spectrală (este *Un mort frumos cu ochii vii*) pentru ființa care trăiește într-o lume imperfectă și pe care perfecțiunea o îngrozește.

Cea de-a doua metamorfoză a personajului ilustrează simbolul demonului. În romantism, demonul este îngerul căzut, ale cărui principale atribute sunt genialitatea și revolta, iar pentru Eminescu, demonul *este îngerul de geniu*. Și această metamorfoză se ivește printr-un act de armonie a contrariilor, căci, în cea de-a doua ipostază terestră, Hyperion renaște din lumină și întuneric, din soare și noapte; acest al doilea portret insistă pe expresia fascinantă a privirii; patima și întunericul sunt însemne ale ființei demoniace, dominată de imboldul sfâșietor al cunoașterii absolute: *Dar ochii mari și minunați/ Lucesc adânc, himeric /Ca două patemi fără saț/ Și pline de-ntuneric*.

Metamorfozele Luceafărului exprimă natura dilematică a entității generale, care, așa după cum observă Edgar Papu, pendulează între înalt și adânc, între lumină și întuneric, între lumea astrală și cea terestră, pentru că doar astfel poate conștientiza că are *un loc menit în cer*. Totodată, imersiunea lui Hyperion în lumea terestră nu presupune doar o simplă metamorfoză, căci nașterile lui imită geneza lumilor, prin anularea contradicțiilor, ceea ce amintește de viziunea greacă asupra creării lumii (adică de poemul lui Hesiod, după cum spune G. Călinescu).

e. Prezentați structura poemului *Luceafărul* de Mihai Eminescu

PE SCURT:

Poemul este structurat în patru tablouri:

- Aventura terestră a lui Hyperion.
- Idila dintre Cătălin și Cătălina.
- Zborul cosmic al Luceafărului.
- Întâlnirea dintre cele trei personaje.

PE LARG:

Poem de factură romantică, *Luceafărul* este structurat în patru tablouri esențiale; prima parte transfigurează mitul zburătorului, printr-o poveste fantastică, în care obsesiile onirice ale Cătălinei se reunesc într-un personaj bine conturat, încât acentul

Scanned with OKEN Scanner

epic se deplasează de la starea stranie a Cătălinei spre drama personajului de vis care este Hyperion.

Al doilea tablou îl aduce în scenă pe Cătălin — *Un paj ce poartă pas cu pas/ A-mpărătesii rochii,/ Băiat din flori și de pripas/ Dar îndrăzneț cu ochii*; acest personaj tonic o convinge pe Cătălina că starea ei de neînțeleasă tristețe este doar un *vis de luceferi*.

În cel de-al treilea tablou, Eminescu realizează o monumentală imagine a universului cosmic; aici este prezentată călătoria Luceafărului printre stele și confruntarea lui cu Demiurgos — *mecanica universului*, în termenii lui Eminescu.

Poemul se încheie cu un tablou idilic (scena de iubire ai cărei protagoniști sunt Cătălin și Cătălina), care îi revelează Luceafărului adevăratul sens al ființei: efemeritatea.

f. Prezentați două ipostaze ale geniului în *Luceafărul* de Mihai Eminescu

PE SCURT:

În poemul *Luceafărul*, Hyperion întruchipează geniul, el apărând în mai multe ipostaze dintre care amintim:

- cuprins de dorul renașterii într-o altă ordine elementară (marcat de *o scurtă criză dionisiacă*, în termenii lui Călinescu),
- revoltat împotriva condiției sale (în dialogul cu Demiurgos),
- detașat și rece (*apolinic*, zice Călinescu), în finalul poemului.

PE LARG:

În poemul *Luceafărul*, Hyperion întruchipează geniul care își conștientizează condiția printr-o experiență bulversantă și care conotează o stare specific eminesciană: *dorul de moarte*. Sugestia este cuprinsă în cele două metamorfoze ale Luceafărului, când acesta descoperă *suferința dureros de dulce* pe care o presupune orice geneză; el renaște în lumea profană printr-un act de reunire a contrariilor (se naște din cer și din mare, din lumină și întuneric) și descoperă sensul devenirii, fără să știe că natura sa nu înregistrează trecerea timpului (fără să știe că *nu poate prinde ființă*, zice Noica); zeitate a luminii, în mitologia greacă, Hyperion are doar atribute ascensionale, însă trăiește pentru un timp fascinația coborârii, răspunde la chemarea unei ființe; ipostaza aceasta, declanșată de trăirile erotice ale Cătălinei, nu presupune faptul că Hyperion trăiește prin reflex aceeași stare (nu este *îmbătat de amor*), deoarece el își păstrează natura *titanică*, de spirit dominator și despotic chiar și în cele două întrupări aproape omenești: *Eu sunt luceafărul de sus/ Iar tu să-mi fii mireasă*.

În plan estetic, titanismul definește spiritul superior și revoltat, așa cum se manifestă Hyperion în confruntarea sa cu Demiurgos, când, nemulțumit de natura sa veșnică, își cere dreptul la *repaos*, numindu-și aspirația *o oră de iubire*. În răspunsul său, Dumnezeul eminescian echivalează subtil dorința lui Hyperion cu *dorul de moarte*, la care entitatea cosmică nu are acces: *Îți dau catarg lângă catarg/ Oștiri spre a străbate/ Pământu-n lung și marea-n larg/ Dar moartea nu se poate...*

În finalul poemului, Hyperion apare în ipostaza apolinică, de *nemuritor și rece*; el își înțelege menirea și rostul în univers și înțelege, de asemenea, că ființa muritoare nu poate face distincție între un astru sau altul. Această atitudine a Luceafărului

Scanned with OKEN Scanner

vine din cunoaștere rațională, de aceea replica sa din final nu transmite sentimente, este doar o constatare prin care poetul delimitează lumea efemeră (a *norocului și-a întâmplării*) de eternitatea cosmică (*liniștea uitării*).

G. CĂLINESCU — DESPRE DESTINUL GENIULUI ÎN POEZIA LUI EMINESCU:

„Deasupra acestui cerc strâmt al egoismului stă conștiința metafizică a eternei deveniri, a inutilității oricărei sforțări ideale. În fața legii eterne sufletul e cuprins întâi de zădărnicie, apoi de ataraxie, se dezbracă de personalitate și cade într-o indiferență apollinică. Bătrânul dascăl cu haina roasă-n coate, magul călător în stele, asceții asemeni lui Iosif și Euthanasius, Luceafărul sunt apollinici, precum apollinic se mărturisește Ieronom." (*Opera lui Mihai Eminescu*, Ed. Minerva, B.P.T., 1985, vol. II, p. 350)

g. Prezentați două ipostaze ale Cătălinei din *Luceafărul* de Mihai Eminescu

PE SCURT:

- Cătălina apare într-o stare contemplativă, premergătoare iubirii, visând la *luceafărul de sus*.
- Apoi, ea e copleșită de descoperirea eternității.
- Iar în final, după ce își găsește perechea, trăiește fericirea iubirii împlinite (*îmbătată de amor*).

PE LARG:

În poemul *Luceafărul*, personajul feminin, Cătălina, apare în mai multe ipostaze, care ilustrează totodată și diferite sensuri ale iubirii. În debutul poeziei, Cătălina întruchipează ființa aflată la vârsta de grație — vârsta iubirii. Portretul ei este, din acest motiv, unul exemplar, marcat prin denotații superlative și individualizatoare: *o prea frumoasă, era una la părinți*, comparată cu elemente unice: *Fecioara Maria, luna*. Unicitatea ei este conferită de stranietatea specifică ființei care trece de la copilărie la maturitate; de aceea, originea sa este pusă sub semnul ambiguității (se trage *din rude mari împărătești*), iar sentimentele ei sunt nelămurite, traduse printr-o stare contemplativă (*...ea pe coate-și rezema /Visând ale ei tâmple*) și printr-un dor imprecis, sporit de lumina luceafărului de seară. În această stare specială ea este capabilă, ca orice ființă aflată la această vârstă, de revelații majore; se ridică deasupra contingentului, are vise semnificative și viziuni inspirate: *Ea îl privea cu un surâs/ El tremura-n oglindă/ Căci o urma adânc în vis/ De suflet să se prindă*. Starea de îndrăgostită, similară cu cea a revelațiilor mistice, o pune pe Cătălina într-o legătură ciudată cu lumea eternității și îi estompează relația cu timpul istoriei, încât *zilele-s pustii ca niște stepe /Iar nopțile de-un farmec sfânt...*

Comunicarea cu lumea astrală are consecințe nefaste, pe nesimțite starea ei devine maladivă. Lumina luceafărului exercită asupra ei puteri hipnotice, o înstăpânește și îi inoculează dorința acută de libertate: *Mă dor de crudul tău amor /A pieptului meu coarde,/ Și ochii mari și grei mă dor,/ Privirea ta mă arde*. În acest context îi spune lui Hyperion: *Dar dacă vrei cu crezământ/ Să te-ndrăgesc pe tine,/ Tu te coboară pe pământ,/ Fii muritor ca mine*. Acționează aici instinctul de autoconservare, dar și

Scanned with OKEN Scanner

dorința de a-și trăi visul de iubire. C. Noica spune că ea are *intuiția* eternității și a faptului că nu există putință de comunicare între cele două lumi.

O a doua ipostază a iubirii este întruchipată de Cătălina în finalul poemului, când și-a găsit mirele (pe Cătălin) și înțelege că Hyperion este steaua ei norocoasă; *îmbătată de amor,* îi cere Luceafărului să-i *lumineze* norocul.

CONCEPTE OPERAȚIONALE:

poem — specie de poezie epică în care subiectul este structurat în tablouri ample și care are, de regulă, un subliniat caracter dramatic. Înrudit cu epopeea, poemul antichității avea ca trăsături definitorii eroicul și miticul. De-a lungul timpului evoluează spre o formulă simplificată, iar în romantismul veacului al XIX-lea se va bucura de mare popularitate. Dintre poemele mai cunoscute amintim *Dumbrava Roșie* de V. Alecsandri, *Călin (file din poveste)* și *Luceafărul* de M. Eminescu. După conținut, se poate vorbi despre poem eroic, poem filozofic, poem dramatic, poem didactic etc. În ceea ce privește forma, poate fi menționat un poem liric (în proza contemporană) și altul epic (cel tradițional).

metaforă — figură de stil care conotează o impresie subiectivă în formule de substituție (Alecsandri spune *farul tainic de lumină* în loc să spună *lună*). După Lucian Blaga, metaforele pot fi *plasticizante* și *revelatorii*; în prima situație au funcția de a stiliza imaginea poetică (*Țesând cu recile-i scântei o mreajă de văpaie*), pe câtă vreme cele *revelatorii* dezvoltă mai multe sugestii (*Trăind în cercul vostru strâmt*).

h. Prezentați conținutul poeziei *Glossă* de Mihai Eminescu

PE SCURT:

- Poezia este compusă din sfaturi formulate sentențios, pentru ființa tânără, care aspiră la un ideal superior.
- Prin intermediul acestei formule, poetul își expune propria concepție despre lume.
- Punctul său de vedere este cel al ființei superioare, așa cum a fost ea ilustrată de scriitorii romantici.
- În esență, atitudinea poetului este următoarea: într-o lume ipocrită și fără aspirații spirituale, pentru omul onest, ca și pentru geniu nu rămâne decât calea detașării reci — ipostaza *de privitor ca la teatru.*

PE LARG:

Compusă din sfaturi, pentru ființa tânără, care aspiră la un ideal superior, *Glossa* eminesciană expune propria concepție despre lume a poetului. Modelul său existențial este cel al ființei conștiente de efemeritatea unui univers în care istoria se repetă: *Vreme trece, vreme vine/ Toate-s vechi și nouă toate.* Pentru ființa care cunoaște acest adevăr lumea cuprinde un număr finit de evenimente, prototipuri și atitudini, ușor de anticipat dintr-o postură expectativă: *Privitor ca la teatru/ Tu în lume să te-nchipui/ Joace unul și pe patru/ Totuși tu ghici-vei chipu-i.* Doar ființa genială este capabilă să distingă schema generală a lumii, pe care trecerea timpului n-o poate modifica: *Viitorul și trecutul/ Sunt a filei două fețe,/ Vede-n capăt începutul/ Cine știe să le-nvețe.* În aceste condiții, toată zbaterea omului care caută ascensiunea socială devine inutilă și chiar ilară. Geniul, conștient de această zădărnicie, trăiește fără speranțe și eliberat de temerile ființei contingente; această atitudine de rece detașare, de spectator care nu se lasă ispitit de jocul actorilor, presupune descoperirea unui

Scanned with OKEN Scanner

sentiment atipic pentru ființa umană: bucuria singurătății. La această condiție ajunge doar filozoful sau misticul, iar aici Eminescu vorbește despre calea rațiunii, adică a filozofului: *Tu în colț petreci în tine*. Bucuria ca *petrecere* (lumească) este dublată de judecarea spectacolului, după criterii morale: *Și-nțelegi din a lor artă/ Ce e rău și ce e bine*.

CONCEPTE OPERAȚIONALE:

glossa — poezie cu formă fixă și caracter sentențios. Glossa, în afară de prima și ultima strofă, are atâtea strofe câte versuri are prima strofă; fiecare vers al primei strofe este dezvoltat într-o strofă al cărei ultim vers devine. Ultima strofă a glossei reia versurile primei strofe în ordine inversă.

viziune (artistică) — particularitățile care compun concepția despre lume a unui scriitor, așa cum apare ea transfigurată în opera literară.

i. Prezentați tabloul cosmogoniei (geneza, extincția) din *Scrisoarea I* de Mihai Eminescu

PE SCURT:

Unul dintre tablourile satirei *Scrisoarea I* cuprinde meditația *bătrânului dascăl* asupra nașterii și stingerii lumii.

- În viziunea savantului, lumea s-a născut din haosul primordial, printr-un accident mecanic.
- Materia care își capătă autonomia generează apariția timpului limitat și a spațiului.
- Nucleul intim al universului este *un dor nemărginit*.
- Moartea soarelui înseamnă dispariția lumii și reinstaurarea haosului de la începuturi.

PE LARG:

Bătrânul dascăl, un savant izolat de lume și condamnat la o existență mizeră, meditează asupra nașterii și stingerii lumii, meditația sa constituind cel de-al doilea tablou al primei părți din *Scrisoarea I*.

Secvența care înfățișează geneza lumii este preluată de către Eminescu din imnul al X-lea din *Rig-Veda* — o culegere de imnuri cu caracter inițiatic (ritualuri sacre, invocații cu funcții magice), una dintre cărțile de bază ale hinduismului, datată cu aproximație în secolul al XII-lea î.Cr. În acest imn, cunoscut la noi sub titlul de *Imnul Creațiunii*, se spune că lumea a luat naștere din haosul primordial, prin individualizarea materiei într-o unitate distinctă; acest *unul* (unitatea primordială, nucleul lumii), *practicând asceza timp de un an, a creat spațiul*; *prima emanație a spiritului a fost kama* (dorința).

Eminescu preia această viziune, transfigurând-o în imagini originale. Începuturile lumii, de necunoscut pentru mintea omenească, sunt sublimate într-o metaforă abstractă — *pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns* —, completată printr-o serie de secvențe contextuale: *totul era lipsă de viață și voință, eterna pace, întuneric ca o mare fără-o rază*.

Din materia nediferențiată a începuturilor se desface *un punct*, dar el nu-și capătă independența prin *asceză*, prin combustie interioară, ca în *Imnul Creațiunii*, ci prin

Scanned with OKEN Scanner

mișcare, amănunt care deosebește fundamental viziunea eminesciană de cea vedică: *Dar deodat-un punct se mișcă... cel întâi și singur. Iată-l/ Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl.../ Punctu-acela de mișcare mult mai slab ca boaba spumii,/ E stăpânul fără margini peste marginile lumii.* Autonomia materiei care devine este ilustrată prin denotative marcate (gramatical) și care dezvoltă sugestii ale autorității totale: *tatăl, stăpânul.* Nașterea lumii presupune un paradox, care amintește viziunea mistică a gnosticilor, căci *punctul* își este sieși tată, el este sămânța lumii capabilă să germineze doar pentru că își capătă conștiința propriei identități, pentru că știe că există.

Devenirea lumii debutează prin normarea timpului, ca și în *Rig-Veda*, doar că aici fenomenul este semnalat sugestiv prin reluarea secvenței *De atunci...*, la începutul a trei versuri consecutive, ceea ce evocă bariera creată între materia primordială și *clipa suspendată*, delimitată temporal, supusă timpului profan al istoriei și al perisabilității.

Apariția spațiului este direct determinată de scindarea timpului, ca și în imnul vedic (punctul, *practicând asceza timp* ***de un an, a creat spațiul***); imaginile se subordonează aici ideii de univers vag, incomprehensibil; sintagmele *colonii de lumi* ***pierdute***, ***sure*** *văi de chaos*, *cărări* ***necunoscute*** sunt construite pe epitete care ambiguizează imaginea și subliniază dimensiunile infinite ale universului creat (universul cosmic).

Motorul lumii stelare îl constituie energia inițială a punctului desprins din haos; dacă în *Rig-Veda*, acest flux energetic este numit *kama* (*dorință*), la Eminescu el devine *dor nemărginit*, metaforă revelatoare prin care poetul sugerează și instinctul de autoconservare și legea gravitației, dar și *egoismul ca sâmbure al vieții*, în termeni schopenhauerieni.

Metafora *dor nemărginit* este reluată în partea a doua a acestui tablou, în care poetul explică universul ca pe o dorință trecătoare a haosului etern: *Căci e vis al neființei universul cel himeric...*

Acest dor venit din neființă este asociat luminii și soarelui, de aceea stingerea lumilor echivalează cu dispariția soarelui, care *se închide ca o rană printre nori întunecoși*. Reintrarea lumii în bezna primordială înseamnă revenirea timpului la condiția sa eternă, ieșirea de sub limitele trecătoare și pierderea identității: *Timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie/ Căci nimic nu se întâmplă în întinderea pustie...*

Meditația bătrânului dascăl capătă sens filozofic, deoarece dincolo de viziunea cosmologică se află reflecții asupra efemerității ființei și a zădărniciei lumii.

j. Prezentați două elemente de satiră din *Scrisoarea I* de Mihai Eminescu

PE SCURT:

- În partea a doua a *Scrisorii I*, Eminescu satirizează mediocritatea prin portretul caricatural.
- Și persiflează naivitatea geniului printr-o serie de procedee retorice.

PE LARG:

Pamfletul din partea a doua a poeziei este construit în forma unui discurs persiflant al eului liric la adresa speranțelor pe care și le pune bătrânul dascăl într-o glorie postumă. Poetul ia în derâdere, e adevărat, cu amărăciune, năzuințele savantului, găsind apelative ironice (*sărmane!*) și interpelări retorice (exclamații și interogații) prin care îi taxează naivitatea; această ironie compătimitoare constituie principalul

Scanned with OKEN Scanner

procedeu prin care Eminescu satirizează incapacitatea ființei contingente de a aprecia și înțelege dimensiunile gândirii geniale.

Mediocritatea lumii în raport cu geniul bătrânului dascăl este caricaturizată într-un portret diseminat (răspândit) de-a lungul întregului pamflet; astfel, ființa limitată se caracterizează prin pedanterie, insensibilitate, grandomanie, curiozitate vulgară. Portretul mediocrității ia naștere prin secvențe caricaturale, ilustrative pentru fiecare trăsătură: biografii marelui savant sunt minți înguste, lipsite de imaginație și inteligență; *vrun pedant cu ochii cei verzui*... își va face muncă de căpătâi din măsurarea perfecțiunii (*Aticismul limbii tale o să-l pună la cântari*), iar *un mitiel* îi va face necrologul, doar pentru a-și afirma presupusa inteligență (*Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el*), după cum opera genială a savantului va constitui doar un mod de manifestare a orgoliului prostesc al unor exegeți mediocri: *Și prostatecele nări/ Și le umflă orișicine în savante adunări/ Când de tine se vorbește*... Poetul selectează câteva elemente de portret fizic (*ochi verzui, mititel, prostatecele nări*) prin care sugerează nimicnicia și monstruozitatea omului mediocru, stingherit și jignit de existența geniului.

Satira conotează ideea obsesivă din scrierile lui Eminescu, anume că geniul este neînțeles și incapabil să-și imagineze micimea lumii.

CONCEPTE OPERAȚIONALE:

satiră — specie a genului liric caracterizată printr-un subliniat caracter moralizator și critic, creat prin caricaturizarea situațiilor și a personajelor, discurs ironic, incisiv și sarcastic, precum și prin mijloacele retorice (interogația, exclamația, interpelarea, comparația amplă). Specia apare în literatura latină (Horațiu) și se menține de-a lungul timpului până în secolul al XIX-lea, când romanticii o aduc la apogeu. În literatura română au scris satire Gr. Alexandrescu (*Satiră. Duhului meu*), Eminescu (*Scrisoarea I*).

interogație retorică — figură de stil care accentuează un aspect printr-o întrebare la care nu se așteaptă răspuns; de pildă, în *Scrisoarea I* poetul ironizează speranțele bătrânului dascăl de a rămâne în memoria generală prin operele sale, astfel: *...când propria ta viață singur n-o știi pe de rost,/ O să-și bată alții capul s-o pătrunză cum a fost?*

k. Prezentați câteva semnificații ale poeziei *Odă (în metru antic)* de M. Eminescu

PE SCURT:

- Antiteza între nepăsarea tristă și suferința dureros de dulce marchează diferența dintre singurătatea înțeleptului și mistuirea creatorului.
- Artistul atinge sentimentul tragic.
- Suferința este purificatoare, dintr-o perspectivă romantică.

PE LARG:

În *Odă (în metru antic)* Eminescu definește suferința creatorului prin antiteză cu *nepăsarea tristă* a însinguratului care, pentru că își cunoaște limitele și are conștiința propriei identități, vede în izolarea de lume o cale spre fericirea senină: *Piară-mi ochii turburători din cale./ Vino iar în sân, nepăsare tristă; / Ca să pot muri liniștit, pe mine/ Mie redă-mă!* Condiții specifice filozofului sau misticului, *voluptatea* și dorul *morții nendurătoare*, evocate în *Odă (în metru antic)*, i se par lui Negoițescu un *vis nebun al morții eterne*; năzuința spre *indiferență* și seninătatea sunt, din perspectiva aceluiași

Scanned with OKEN Scanner

critic, fețe ale *genialității tragice*. Arderea, înveninarea și *voluptatea morții* reprezintă ipostazele celui care *a învățat să moară* și care tânjește după *nepăsarea tristă* a singurătății, în aceeași măsură în care se bucură de *suferința dureros de dulce*.

În acest sens al fixării între înălțarea apolinică și coborârea dionisiacă se poate vorbi despre existență tragică, adică sublimă. Imaginea mistuirii descinde din *suferința neîndurătoare* dublată de aspirația ataraxică: *De-al meu propriu vis mistuit mă vaiet/ Pe-al meu propriu rug mă topesc în flăcări...* Arderea transfigurează atât sensurile purificării, cât și pe cele ale mistuirii: *Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,/ Ori ca Hercul înveninat de haina-i;/ Focul meu a-l stinge nu pot cu toate/ Apele mării.* Patima ființei geniale (indiferent dacă este vorba despre erou sau despre creator) se traduce printr-o ipostază de martir care evocă mitul păsării renăscute din propria-i cenușă: *De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,/ Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări.../Pot să mai renviu luminos din el ca/ Pasărea Phoenix?* Suferința purificatoare, invocată adeseori de poeții romantici, este echivalată cu arderea sacră, imagine simbolică a trăirii intense și tragice, prin intermediul căreia experiența profană se sublimează.

Dacă aspirația presupune seninătate, împlinirea se identifică suferinței binefăcătoare, unei trăiri situate în imediatețea morții, acolo unde creatorul învață rostul efemerității pe care nu și-l putuse imagina în atitudinea de regală singurătate și de înălțare deasupra timpului: *Nu credeam să-nvăț a muri vrodată/ Pururi tânăr înfășurat în manta-mi/ Ochii mei nălțam visători la steaua/ Singurătății.*

CONCEPTE OPERAȚIONALE:

tragic — categorie estetică prin care se subliniază sentimentul confruntării cu limita și resimțirea acestei experiențe ca pe o suferință trăită în toate fazele ei, până la apogeul sentimentului, acolo unde începe fericirea; se poate vorbi despre două categorii ale tragicului: *estompat* (ca în *Miorița*) și *convertit la sublim*, ca în tragediile antice (G. Liiceanu). În poezia lirică, uneori și în opera de ficțiune, tragicul susține un complex de trăiri sau un sentiment definitoriu pentru semnificația operei. Într-un context precum *Sufletu-mi nemângâiet /Îndulcind cu dor de moarte*, sintagma *dor de moarte* definește starea de reverie poetică, declanșată de sunetul cornului, care îi conferă eului liric sentimentul participării la un mister irepetabil; metafora paradoxală (din *Peste vârfuri* de Mihai Eminescu) sugerează trăirea dilematică a ființei care intuiește sensul neantului.

tragedie — specia genului dramatic care prezintă o experiență universal-valabilă (se poate întâmpla oriunde, oricând, oricui), construită pe categoria tragicului convertit la sublim. Personajul se confruntă cu un destin implacabil (*moira*) și, deși nu-l poate învinge, capătă sentimentul eternității, căci fapta sa presupune moarte sublimă, iar istoria sa intră în memoria generală, definind natura intimă și imuabilă a ființei omenești, așadar, nu este învins. Această specie este caracteristică modului de gândire grecesc: *Orestia* de Eschil, *Antigona* de Sofocle, *Medeea* de Euripide. S-au mai scris tragedii în Renaștere (Shakespeare), în clasicism (sec. al XVII-lea), dar nu au forța tragediilor grecești și nici nu mai respectă aceste trăsături. În literatura noastră specia nu este reprezentată.

odă — specia genului liric care are ca temă principală o apologie (laudă excesivă la adresa cuiva sau a ceva); se caracterizează prin limbaj solemn (metafore de sublimare a calităților), exagerare (hiperbolizare), caracter festivist (este scrisă cu o anume ocazie). Debutează cu o invocație retorică prin intermediul căreia se motivează sentimentul liric. Specie a antichității, adusă la apogeu de Pindar, oda rezistă de-a lungul timpului, romanticii adaugându-i elemente

Scanned with OKEN Scanner

specifice meditației, dar renunțând la formula instituită de antici. Dintre odele studiate reamintim *Umbra lui Mircea. La Cozia* de Gr. Alexandrescu, *Odă ostașilor români* de V. Alecsandri, *Oltul* de O. Goga.

Oda lui Eminescu nu respectă întocmai cerințele speciei deoarece domină caracterul reflexiv, poezia vorbind despre sensurile experienței creatoare. Însă poetul se reîntoarce la forma antică a odei, construită din strofe *safice*; este vorba despre strofa alcătuită din trei versuri lungi și armonioase (în hexametru dactilic) și un vers scurt (*adonic*); armonia deosebită a textului nu este conferită de rimă, ca în poezia modernă, ci de ritmul elaborat — fiecare vers lung e alcătuit din șase picioare metrice (un hexametru), fiecare picior având o silabă lungă și accentuată și două scurte (ritm dactilic).

Invocație — procedeu care deschide oda, epopeea, în general creațiile grave și care presupune adresarea către un personaj imaginar, sau, ca în poezia de mai sus, unei stări personificate: *Când deodată tu răsărișI în cale-mi,/ Suferință, tu, dureros de dulce...*

ALTE SUBIECTE POSIBILE, LA ACEST CAPITOL:

- Prezentați tema dragostei și a naturii în opera lui M. Eminescu
- Demonstrați prin trei argumente că M. Eminescu este un poet romantic
- Comentați câteva simboluri romantice din opera eminesciană
- Prezentați tema și mesajul artistic al poemului *Luceafărul*
- Explicați metaforele *cercul vostru strâmt, dulce minune, vis al neființei*
- Comentați stilistic secvențele: *E un adânc asemene/ Uitării celei oarbe; Țesând cu recile-i scântei/ O mreajă de văpaie; Vei pierde dorul de părinți/ Și visul de luceferi.*

18 ALEXANDRU MACEDONSKI
(1854–1920)

a. Comentați secvența următoare din poemul *Noaptea de decemvrie* de Al. Macedonski:

Dar Meka e-n zarea de flăcări — departe —
De ea o pustie imensă-l desparte,
Și pradă pustiei câți oameni nu cad?
Pustia i-o mare aprinsă de soare,
Nici cântec de paseri, nici pomi, nici izvoare —
Și dulce e viața în rozul Bagdad.

PE SCURT:

- Fragmentul ilustrează momentul de dinainte de plecarea emirului spre cetatea sfântă.
- Cetatea Meka, simbol al aspirației mistice, se află dincolo de spațiul deșertic, *în zarea de flăcări*.
- Ca să ajungă la ea, emirul trebuie să treacă prin marea probă a pustiei definită prin metafora *mare aprinsă de soare.*
- Emirul are de ales între spațiul avital al pustiei și viața confortabilă în *rozul* Bagdad.

PE LARG:

Fragmentul ilustrează momentul de dinainte de plecarea emirului spre cetatea sfântă și sugerează nehotărârea personajului, prin intermediul unei antiteze între idealul riscant și realitatea confortabilă. Cetatea Meka, simbol al aspirației mistice, se află dincolo

Scanned with OKEN Scanner

de spațiul deșertic, *în zarea de flăcări,* și ca să ajungă la ea, emirul trebuie să treacă prin marea probă a pustiei, pentru care nu este pregătit; sintagma *zarea de flăcări* conotează sensurile mistuitoare ale idealului, căci Meka reprezintă o obsesie născută din aspirație spirituală și credință devoratoare: *Spre Meka-l răpește credința — voința.* De aceea *alba cetate* este asociată imaginii focului, simbol prin excelență al arderii purificatoare, dar și al fascinației magice. Pustia, care în tradițiile creștine trebuie parcursă în singurătate, aici devine un drum plătit cu numeroase sacrificii omenești, căci în călătoria sa emirul își lasă în nisipurile deșertului *toții robii, cu cai, cu cămile...* Metafora *mare aprinsă de soare*, prin care poetul definește sensul pustiei, include, pe lângă sugestia căldurii cumplite, și pe cea a necunoscutului insondabil, imprevizibil; imaginea se completează prin epitetul anticipativ *imensă* și prin secvența *Nici cântec de paseri, nici pomi, nici izvoare*, în care repetiția delimitează decisiv spațiul avital al pustiei de imaginea ispititoare a *rozului* Bagdad. Sfâșiat între ispita domestică și cea spirituală, emirul o alege pe cea din urmă și pornește spre *cetatea de vise.*

b. Evidențiați trei elemente romantice în poemul *Noaptea de decemvrie* de Al. Macedonski

PE SCURT:

- Tema poemului este de factură romantică: condiția geniului.
- Simbolurile inspirației artistice sunt preluate din poezia romantică: arhanghelul, luna, focul, noaptea.
- Imaginea poetului inspirat (trăsnit de soartă) vine tot din tradiția romantică.

PE LARG:

De factură romantică, tema geniului este expusă parabolic, printr-o poveste despre nefericirea ființei sfâșiată de ideal; emirul este replica simbolică a poetului *trăznit de soartă*, din prima parte a poemului și care întruchipează tot o obsesie romantică — anume că orice act de creație implică suferință (*prin poezie se moare*, ziceau romanticii) și este rodul inspirației.

Trecerea de la existența reală a poetului nefericit și osândit la o existență mizeră la spațiul purificat al imaginației este realizată tot printr-un procedeu romantic: revelația poetică, înălțătoare, capabilă să îndumnezeiască ființa; aici, inspirația artistului este potențată de puterea hipnotică a focului, asociat cu un *arhanghel de aur*, imagine completată de alte două simboluri romantice: luna și noaptea.

Aspirația mistuitoare a emirului generează același sentiment de *patimă* demonică prin care sunt definite trăirile oricărui personaj romantic.

c. Evidențiați trei elemente simboliste în poemul *Noaptea de decemvrie* de Al. Macedonski

PE SCURT:

- Muzicalitatea textului reprezintă o prioritate în poezia macedonskiană.
- Imaginile sinestezice sunt de factură simbolistă.
- Portretul grotesc, realizat prin imagini frapante și armonioase în același timp, ține de tehnica poeziei simboliste.

Scanned with OKEN Scanner

PE LARG:

Primul teoretician al simbolismului, din cultura noastră, Macedonski a dezbătut în studiile sale ideea că poezia trebuie să fie ca şi muzica, penetrantă şi seducătoare, ceea ce se poate realiza prin sonorităţi melodice delicate, prin inovaţii prozodice; în acest poem, eufonia versurilor reprezintă o prioritate; muzicalitatea insolită a textului este conferită în special de repetiţia obsesivă şi de reluările secvenţelor-cheie (crearea unui refren), precum: *Bagdadul! Bagdadul! şi el e emirul...*

Pentru simbolişti, sugestia artistică trebuie creată prin imagini variate (auditive, vizuale, olfactive etc), capabile să deştepte toate simţurile cititorului şi să conducă spre o singură imagine; acest procedeu, inaugurat în poezia română de Macedonski, poartă numele de sinestezie artistică (corespondenţa simţurilor). În poemul *Noaptea de decemvrie*, imaginea Bagdadului este construită prin acest procedeu simbolist: *Bagdadul! cer galben şi roz ce palpită,/ Rai de-aripi de vise, şi rai de grădini, /Argint de izvoare, şi zare-aurită — Bagdadul, poiana de roze şi crini /Djamii — minarete — şi cer ce palpită.* Însemne ale vieţii fericite şi ale luminii, cele două culori care domină cetatea (galben şi roz) sunt şi simbolurile efemerităţii; de aceea poetul le aşază în diverse contexte pentru a crea impresia unei stări de beatitudine uniformă care stimulează instinctele, dar plictiseşte mintea; imaginea vizuală (*petale de roze plutesc*), sugestia tactilă (*mătasea-nflorită*), numeroasele imagini auditive (*havuzele cântă... voci limpezi şoptesc...*) şi olfactive (*roze şi crini*), precum şi subliniata emoţie a cetăţii (*cer ce palpită*) converg spre imaginea sintetică *rozul Bagdad*, adică spaţiul fericirii trecătoare şi al trăirilor superficiale, a cărui emblemă este *roza idilă*.

Portretul cerşetorului *slut* şi *viclean*, creat prin imagini frapante, este realizat tot în manieră simbolistă: *Mai slut e ca iadul, zdrenţos şi pocit, /Hoit jalnic de bube — de drum prăfuit,/ Viclean la privire şi searbăd la faţă.* Sintagma *Hoit jalnic de bube* reuneşte sensurile descompunerii fizice şi pe cele ale alterării morale, prin sugestiile morţii şi ale bolii, în manieră baudelaireană. Dar imaginea nu generează sentimente dramatice şi nu anihilează apetenţa cititorului, deoarece este aşezată într-un context tradiţional: celelalte imagini se caracterizează prin plasticitatea de factură romantică. Astfel comparaţia (*Mai slut e ca iadul*) abstractizează hidoşenia personajului, iar denotativele nu sunt spectaculoase (*zdrenţos, pocit, viclean*). Portretul capătă penetranţă prin enumeraţia sintetizatoare (*Pocit, şchiop, şi searbăd, abia se târăşte*), procedeu care, prin funcţia sa de refren al fragmentului, atenuează efectele groteşti şi conferă armonie unor imagini dezagreabile, ceea ce anunţă timid *estetica urâtului*, adoptată de simbolişti.

d. Prezentaţi condiţia geniului în poemul *Noaptea de decemvrie* de Al. Macedonski

PE SCURT:

- Temă romantică, problema inadaptării geniului într-o lume mediocră este ilustrată de Macedonski printr-o poveste simbolică.
- Antiteza dintre emir şi cerşetorul pocit reliefează impactul dintre poet şi lume.
- Nefericirea poetului vine din conştiinţa limitei sale de fiinţă muritoare.
- Poetul este predestinat să caute un drum artistic, trebuie să sufere şi să aspire.

Scanned with OKEN Scanner

PE LARG:

Viziunea macedonskiană asupra condiției geniului nu diferă prea mult de cea romantică; ființă inadaptabilă și răscolită de nemulțumire la gândul unui destin efemer, geniul este nefericit, ca și în poezia lui Eminescu, și privat de înțelegerea semenilor. Macedonski insistă însă ceva mai mult pe cruzimea ființei contingente, a cărei impostură distruge visul poetului de geniu; ideea vine din estetica simbolistă, dar și din amărăciunea iritată a poetului, care a trăit la modul suprem sentimentul persecuției.

Povestea emirului din Bagdad este în mod direct asociată cu destinul poetului *trăznit de soartă*, adică iluminat și predestinat să caute cu deznădejde o cale a devenirii sale; menirea artistului romantic este de a-și căuta o modalitate de exprimare, capabilă să îl elibereze de sub teroarea destinului limitat, iar această căutare implică suferință tragică (în sens eminescian). De aceea, emirul nu are de ales, el trebuie să părăsească viața plăcerilor ușoare din *rozul Bagdad* și să pornească spre *cetatea de vise*. Idealul său nu vine din rațiune, sau din ambiții mărunte, ci este de natură mistică; emirul este copleșit de o stare contemplativă (*...zilnic se simte furat de-o visare...*), în care aude chemarea *cetății preasfinte*, iar acest vis se instalează treptat, îl obsedează, îl înstăpânește și devine singura lui *credință*. El știe că idealul acesta se plătește cu viața, căci cetatea nu numai că îl cheamă, ci *îi cere simțirea, îi cere ființa, /Îi vrea frumusețea — tot sufletu-i vrea /Din tălpi până-n creștet îi cere ființa*. Din acest motiv, drumul devine mai important decât intrarea în cetate; porțile ei sunt deschise pentru oricine, chiar și pentru omul pocit și viclean, dar drumul anevoios prin pustie reprezintă o încercare făcută doar pentru cei aleși; respectiv, nu creația finită contează, ci trăirea artistului, care, prin actul său creativ, atinge starea de grație a ființei, de speranță mistică și suferință eliberatoare.

e. Prezentați un rondel macedonskian (*Rondelul rozelor de august*)

PE SCURT:

- Creat pe un vers refren, așa cum cere formula speciei, *Rondelul rozelor de august* se caracterizează prin muzicalitate.
- Pentru Macedonski roza este un simbol al confortului spiritual.

PE LARG:

Respectând formula speciei, Macedonski creează un text de o accentuată muzicalitate, conferită de versul refren: *Mai sunt încă roze, — mai sunt*. În volumul *Poema rondelurilor* un ciclu întreg este dedicat trandafirului, simbol al renașterii și al iubirii mistice, pe care poetul îl echivalează cu imaginea vieții împlinite, cu extazul sau beatitudinea venite din lucrurile simple. Ideea este cuprinsă în chiar debutul poeziei: *Mai sunt încă roze — mai sunt,/ Și tot parfumate și ele/ Așa cum au fost și acele/ Când ceru-l credeam pe pământ*. Compararea vârstei de grație în care aspirațiile sunt fără hotar (*Când ceru-l credeam pe pământ*) cu florile trandafirului justifică locul pe care-l ocupă simbolul în opera lui Macedonski.

Reper într-o existență marcată de dezamăgiri, roza stimulează spiritul și redeșteaptă emoția reprimată: *Mereu când zâmbesc uit, și cânt,/ În ciuda cercărilor grele...* Pentru el viața înseamnă *avânt* și *cercări grele*; timorat de gândul că vârsta idealurilor a

Scanned with OKEN Scanner

apus, eul liric evocă simbolul timpului în care *privea spre stele*, asociindu-l trandafirilor şi implicit renaşterii periodice a speranţei, a gândului victorios.

CONCEPTE OPERAŢIONALE:

rondel — poezie cu formă fixă, alcătuită din treisprezece versuri şi caracterizată prin existenţa a numai două rime şi a unui refren; acesta din urmă se creează prin reluarea primelor două versuri la mijlocul poeziei (în versurile 7 şi 8) şi a primului vers în final. Conţinutul poate ilustra meditaţia, elegia sau alte specii lirice. Specia apare în literatura medievală şi i se acordă o deosebită atenţie în poezia parnasiană. La noi, Macedonski este socotit maestrul speciei.

refren — secvenţă, vers sau grup de versuri reluate de-a lungul textului pentru a sublinia un aspect şi pentru a conferi muzicalitate textului.

parnasianism — grupare literară manifestată pe la jumătatea secolului în cercurile artiştilor boemi din Paris; înscriindu-se în tendinţa generală de înnoire a formei, aceştia promovează o poezie picturală în exces, livrescă şi care se îndreaptă spre formule preţioase şi de ostentativă muzicalitate (sonetul, rondelul, pantumul). Prin imaginea poetică de căutat rafinament şi prin specia adoptată, rondelurile lui Macedonski au şi trăsături parnasiene.

19 OCTAVIAN GOGA
(1881–1938)

Demonstraţi concepţia lui Octavian Goga despre rolul artistului, pornind de la poezia *Rugăciune*

PE SCURT:

- Poezia *Rugăciune* este arta poetică a lui Goga.
- Rostul poetului este de a sintetiza în sufletul său durerile şi bucuriile semenilor.
- El trebuie să fie un *apostol*, un *deschizător de drumuri*, adică un poet al cetăţii.
- Creaţia sa este *cântarea pătimirii* generale a românilor din Ardeal.

PE LARG:

Poezia *Rugăciune* este arta poetică (opera în care îşi expune crezul artistic) a lui Goga, în care el se defineşte ca un *apostol* al neamului său; poetul are datoria sacră de a sluji prin opera sa interesele semenilor, mai cu seamă în momentele grele ale existenţei. Mai precis, Goga crede că poetul are misiunea sacră de a alina şi de a vorbi în numele sufletelor oropsite de soartă; poetul este ca şi preotul, învestit de Dumnezeu, de aceea, poezia debutează cu o invocaţie divină şi este o *rugăciune* înălţată spre Părintele ceresc, de la care poetul cere dezlegare pentru o poezie misionară.

Suflet din sufletul neamului său, el ştie că artistul nu are viaţă personală şi cere dreptul de a sintetiza în sufletul său emoţiile, dar, mai ales, durerile *celor mulţi* (*Nu rostul meu de-a pururi pradă ursitei maştere şi rele/ Ci jalea unei lumi, părinte, să plângă-n lacrimile mele*). Poezia devine astfel un vehicul al intereselor generale şi un mijloc de luptă; poet al cetăţii, el îşi defineşte opera printr-o metaforă intrată în conştiinţa generală: *cântarea pătimirii noastre*. Creaţia unui poet hotărât să fie un apostol al neamului trebuie să fie gravă (ca un *glas de aramă*), să răzbată prin grandilocvenţă şi să transmită durerea autentică a colectivităţii.

Rugăciunea sa către Dumnezeu marchează un moment istoric de răscruce, când poetul are datoria de a-şi transforma poezia într-o *trâmbiţă de aramă* şi sufletul

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

într-un univers zguduit de *fulgere albastre*. Este vorba despre aceeași obsesie a libertății naționale, care chiar a făcut din poezia lui Goga o *cântare a pătimirii*.

CONCEPT OPERAȚIONAL:

artă poetică — este o noțiune care definește generic operele în care autorii lor își expun concepția despre artă și despre misiunea creatorului. Începând din antichitate (Horațiu) și până în prezent aproape fiecare scriitor a creat câte o artă poetică, dar cel mai mare interes pentru astfel de opere l-au arătat poeții romantici. În literatura noastră, dintre cele mai cunoscute creații programatice fac parte *Epigonii* de Mihai Eminescu, *Rugăciune* de O. Goga și *Testament* de Tudor Arghezi.

20 GEORGE BACOVIA
(1881–1957)

a. Enumerați cinci teme și motive simboliste în opera lui George Bacovia

PE SCURT:

- La Bacovia, apare deseori tema descompunerii lumii, ilustrată prin simboluri precum ploaia interminabilă, putrefacția, peisajul devastat, toamna.
- Temă și motiv important, în creațiile simboliste, *spleenul* este numit de Bacovia *nevroză*.
- Autoclaustrarea este asociată cu o stare de spirit și de aceea e figurată și ca simbol, dar și ca temă.
- Tema dominantă a creației bacoviene este, după cum remarca I. Caraion, *sfârșitul continuu*.
- Boema este altă temă simbolistă.

PE LARG:

În poezia lui Bacovia apare deseori tema descompunerii lumii, ilustrată prin simboluri precum ploaia interminabilă, putrefacția, peisajul devastat, toamna; o poezie semnificativă în acest sens este *Cuptor*, în care lumea degradabilă oripilează simțurile poetului: *Pe catafalc, de căldură-n oraș, / Încet, cadavrele se descompun... Toarnă pe covoare parfumuri tari/ Adu roze pe tine să le pun;*

Pentru simboliști, o temă, care apare cu insistență, este *spleen*-ul; sentiment angoasant, generat de o stare de plictis și de lehamite, de existența într-o lume anodină, spleen-ul bacovian se numește *nevroză*; târgul uitat de lume, cu amurguri răvășitoare, sau învăluit în ploi lungi de toamnă, populat de ftizici și în care sigurul eveniment este apariția unui popă sau a unui soldat, reprezintă cadrul nevrozelor bacoviene (*Toamnă, Nevroză, Amurg de toamnă*).

Universul bacovian propune numeroase refugii din lumea apăsătoare: cavoul, hanul izolat, casa iubitei, orașul pustiu sunt locurile în care eul liric își trăiește însingurarea. Autoclaustrarea este asociată cu o stare de spirit și de aceea e figurată și ca simbol, dar și ca temă; dorința de singurătate se transformă însă în claustrofobie, declanșează groaza, generează plânsul isteric (ofelizarea) și, în cele din urmă, sentimentul *sfârșitului continuu*, cum numea I. Caraion tema dominantă a creației bacoviene; este vorba despre o suferință existențială pe care poetul o echivalează cu dispariția bruscă a

emoțiilor, pustiirea bizară a lumii, așteptarea distructivă, singurătatea terifiantă sau intuirea apăsătoare a neantului (*Plumb, Lacustră, Marș funebru*).

Boema este altă temă simbolistă. Aventura citadină, rătăcirea pe străzi, într-o stare de beatitudine inexplicabilă, pierderea identității sunt principalele ipostaze ale ființei boeme (*Sonet*).

G. CĂLINESCU DESPRE BACOVIA:

„Din modelele franceze, Bacovia și-a făcut, lucrul este evident, o existență proprie, susținută de sentimentalism fundamental și în genere de capacitatea de a trăi personal toate aspectele împrumutate. Asocierea ninsoarei grandioase în căderea ei molcomă cu mișcarea alburie a imaginilor pe ecranele de cinematograf ar fi singură o dovadă de acuitate a simțurilor. Poezia bacoviană provoacă incertitudini, trezind aici entuziasme, aici o firească rezervă pentru manierismul ei patetic. În acest manierism stă în parte și savoarea ei fragilă. Există la Bacovia un satanism (cu punctul de plecare în Rollinat, dar și în Edgar Poe), care e un stil al pateticului, un romantism al lugubrului, compus ca o convenție literară, o dată pentru totdeauna" (*Istoria...*, ed. cit., p. 707)

b. Relevați sentimentul singurătății în poeziile *Plumb* și *Lacustră* de George Bacovia

PE SCURT:

- Singurătatea bacoviană are sens tragic.
- Ea se fixează între dorința și teama de a fi singur.
- Spațiile solitudinii sunt cavoul și lacustra.
- Singurătatea bacoviană reprezintă un reflex al angoasei existențialiste.

PE LARG:

Pentru Bacovia, singurătatea înseamnă moartea lumii interioare sau regăsirea de sine într-un spațiu al așteptării: veghind un mort, izolat într-o casă pe ape. Așteptarea ucide libertatea, degradează ființa, distruge sensul realității, este starea care generează nesiguranță, teamă, este fără sfârșit; pentru Bacovia este o experiență spirituală, o ipostază a reveriei artistice, așa cum sugerează poezia *Plumb*, în care poetul reconstituie în amănunte disparate o revelație plasată în *irealitatea imediată*, similară unui vis; descoperirea sa se rezumă la o imagine stranie: *Dormea întors amorul meu de plumb/ Pe flori de plumb, și-am început să-l strig/ Stam singur lângă mort... și era frig.../ Și-i atârnau aripele de plumb*. Metafora *amor de plumb* conotează imaginea eului liric, printr-o evocare subtilă a sinelui cotidian (amor propriu), dar mai cu seamă prin sensul cuvântului *aripe* (o trimitere la lexicul eminescian), simbol al înălțării și al sacralității, dar și atribut al gândului. Lumea interioară a poetului este moartă, asociată cu un cavou, în care zace mort îngerul inspirației. Experiența poetică amintește de poezia *Melancolie*, a lui M. Eminescu, numai că aici imaginile sunt înregistrate rece, de o minte obligată să expună, fără să trăiască, sentimentul singurătății; decorul din cavoul bacovian este artificial și grotesc, ca toate podoabele absurde ale morților: din plumb, uniformizate, fără variație, fără nuanțe; în această lume a somnului *adânc*, a așteptării și a monotoniei supraviețuiește totuși dorința de comunicare: *și-am început să-l strig*. Secvența ilustrează singurătatea exasperată, desfășurată întotdeauna în

Scanned with OKEN Scanner

poezia bacoviană într-un monolog resemnat, căci poetul ştie sigur că nu va avea niciodată parte de răspuns.

Artă poetică, poezia *Plumb* defineşte starea artistică a poetului care a creat în literatura noastră un univers din imagini ostentativ artificiale, ca şi podoabele morţilor, monotone până la exasperare şi înregistrate fără curiozitate şi speranţă, mai precis, generând un singur sentiment — de teamă nelămurită, convertită uneori în disperare fără sfârşit. Singurătatea bacoviană vine din neputinţa comunicării cu sine (căci îngerul său a murit), care înseamnă şi neputinţa celorlalţi de a-l descoperi (*Nu ştie de mine/ Nimeni, nimeni, nimeni*). În general, arta presupune un act săvârşit în singurătate, dar Bacovia are în permanenţă conştiinţa singurătăţii sale, nu numai ca fiinţă particulară, ci şi ca fiinţă istorică, obligată să trăiască sub teroarea timpului, a sfârşitului (potopului pedepsitor), a ameninţării celorlalţi (*...că n-am tras podul de la mal*), într-o stare de veghe şi de teamă (*Tot tresărind, tot aşteptând*).

c. Interpretaţi titlul poeziei *Plumb* de George Bacovia

PE SCURT:

- Titlul poeziei interesează mai cu seamă pentru că dă şi titlul primului său volum de versuri.
- Cuvântul sugerează o stare apăsătoare şi un univers inexpresiv (cenuşiu).
- Prin sonoritatea deosebită, cuvântul plumb evocă un univers închis.

PE LARG:

Volumul de debut al poetului, publicat în 1916, poartă acelaşi titlu ca şi poezia care îl deschide — *Plumb*; cuvântul *„plumb"* defineşte şi simbolul dominant al creaţiei bacoviene şi de aceea, în poezia căreia îi dă titlul, este repetat obsesiv, de fapt devine epitet generalizat în întreg textul.

Prin sugestia metalului pe care îl defineşte, cuvântul creează o stare grea, un sentiment apăsător, dar şi un univers cenuşiu, lipsit de nuanţe şi fixat într-un spaţiu intermediar, la graniţa dintre viaţă şi moarte, ca şi culoarea în sine plasată între alb şi negru. Prin sonoritatea sa, lexemul „plumb", având o singură vocală, aşezată în centrul cuvântului, sugerează şi un univers închis, ca al cavoului, despre care vorbeşte în poezie.

Reunind sensurile, simbolul plumbului ilustrează o stare apăsătoare, de *sfârşit continuu*, de exasperantă monotonie din care nu se poate evada.

d. Comentaţi versurile din poezia *Lacustră* de George Bacovia:

De-atâtea nopţi aud plouând,
Tot tresărind, tot aşteptând...
Sunt singur, şi mă duce-un gând
Spre locuinţele lacustre.

PE SCURT:

- Poezia *Lacustră* transmite un sentiment de teamă şi singurătate, prin evocarea unei ploi nesfârşite.

Scanned with OKEN Scanner

- Sentimentul de nesiguranță este sugerat de spațiul fragil al unei case construite pe ape.
- Imaginea lacustrei reprezintă o traducere metaforică a sentimehtelor generate de ploaie.

PE LARG:

Versurile constituie ultima strofă a poeziei, fiind o reluare a imaginilor cu care debutează poezia și care subliniază efectul pe care îl produce asupra poetului ploaia nesfârșită; impresia de sfârșit dramatic al lumii, imprimată de asocierea poetică între ploaie și plânsul materiei, evoluează, se convertește în sentiment de teamă și în teroarea așteptării; condiția celui care așteaptă este ca a celui prins între ape, pe o locuință lacustră, amenințată de potop, disperat de ploaia întunecată (*de-atâtea nopți*). Ploaia bacoviană nu are sens purificator și nici plânsul nu are valențe defulatorii; poetul înregistrează în imagini catastrofice doar impresia descompunerii generale: materia plânge, *piloții grei se prăbușesc*; ploaia invadează chiar și universul intim: *Și parcă dorm pe scânduri ude/ În spate mă izbește-un val...*

Această situație fără ieșire ilustrează simbolic viziunea poetului despre sensul lumii și al vieții. Într-un univers labil (ca o lacustră pe ape) totul este incert, adică *teamă și cutremurare* (*Tot tresărind, tot așteptând...*); această obsesie a nesiguranței lumii exasperează, generează o stare de neliniște accentuată și permanentă, care anihilează plăcerea de a trăi. Despre această predispoziție a ființei au vorbit toți marii gânditori ai secolului nostru; Bacovia a transpus în poezia sa o stare generală, resimțită în lumea contemporană, într-o manieră poetică ușor și parcă voit desuetă. Repetiția insistentă, deși obositoare, atenuează însă sensul tragic al existenței, iar afirmația *...mă duce-un gând/ Spre locuințele lacustre* sugerează un sentiment de nostalgie față de o eră apusă, înăbușit sau conștientizat doar în momente de criză existențială, ca aici. În condiții de teroare există totuși puterea salvatoare a gândului, chiar dacă salvarea înseamnă doar o așezare lacustră amenințată de potop.

CONCEPTE OPERAȚIONALE:

simbolism — curent literar apărut în Franța pe la sfârșitul secolului al XIX-lea și care deschide drumul poeziei moderne prin faptul că abordează teme noi și creează o poezie eufonică, de fericite îmbinări imagistice. Curentul este anunțat de poezia lui Ch. Baudelaire și ilustrat printr-o pleiadă de scriitori francezi. La noi, curentul simbolist este popularizat prin studiile teoretice ale lui Macedonski și își găsește adepți în Traian Demetrescu, Ștefan Petică, Dimitrie Anghel, G. Bacovia, I. Minulescu ș.a.

corespondențe — procedeu compozițional specific simboliștilor care constă în crearea mai multor tipuri de imagini (auditive, vizuale, olfactive etc.) pentru a sugera (imprima) un singur sentiment. Aceasta presupune o agresare a simțurilor cititorului, inocularea unei stări, fără ca originile ei să fie trădate, precum și o întâlnire a simțurilor sub imperiul aceleiași trăiri; din acest motiv, procedeul este cunoscut și sub numele de *sinestezie* artistică (v. și subiectul c de la cap. *Macedonski*).

ALTE SUBIECTE POSIBILE, LA ACEST CAPITOL:

- Evidențiați particularitățile liricii bacoviene.
- Care considerați că este sentimentul dominant în lirica lui Bacovia? Argumentați!

Scanned with OKEN Scanner

21 LUCIAN BLAGA
(1895–1961)

a. Comentaţi următorul fragment din poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de Lucian Blaga:

şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micşorează, ci tremurătoare
măreşte şi mai tare taina nopţii,
aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare
cu largi fiori de sfânt mister

PE SCURT:

- Fragmentul reprezintă centrul de greutate al poeziei *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii.*
- Comparaţia dezvoltată subliniază rostul poeziei de a îmbogăţi lumea prin imagini, simboluri şi sentimente noi.
- Ambiguitatea este trăsătura definitorie a artei.

PE LARG:

Fragmentul face parte din poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* (volumul *Poemele luminii*) şi cuprinde o imagine poetică de referinţă, prin care poetul sublimează rostul poeziei în universul miraculos al existenţei simple. Sugestia este creată printr-o comparaţie dezvoltată, care adânceşte prin detalii imagistice funcţia artei de a îmbogăţi realitatea transfigurată subiectiv.

Blaga compară efectul luminii selenare cu iluminarea artistică a lumii, prin poezie. Lumina lunii nu risipeşte întunericul nopţii, nu lămureşte detaliile peisajului, ci sporeşte misterul, prin amplificarea umbrelor şi sublinierea incertitudinilor; secvenţa *cu razele ei albe luna/ nu micşorează, ci tremurătoare/ măreşte şi mai tare taina nopţii*, inoculează cititorului impresia unui paradox, prin identificarea semantică a două denotaţii antinomice: *razele albe* şi *taina nopţii*; ambiguitatea universului nocturn este sugerată prin epitetul ornant *tremurătoare*, care defineşte imaginea confuză, dar şi emoţia generată de ea.

Artistul are aceeaşi misiune ca şi luna, de a crea un univers neclar, în care toate elementele devin interpretabile; poezia nu expune, ci sugerează, adică îmbogăţeşte *corola de minuni a lumii* prin simboluri şi impresii abia conturate, deschizând drumul unui număr imens de interpretări, diversificând trăirile, amplificând emoţia receptării: *aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare/ cu largi fiori de sfânt mister.* Sintagma *sfânt mister* conotează sensul poeziei, care închide în sine o aspiraţie divină, presupune un ritual de transcendere.

Comparaţia dezvoltată, în manieră epică, dă textului discursivitate şi subliniază intenţia poetului de a intra în comunicare simplă cu cititorul.

b. Prezentaţi concepţia artistică a lui Lucian Blaga, exprimată în poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*

PE SCURT:

- Poezia reprezintă un mod de cunoştere a lumii prin participare la misterul ei.

Scanned with OKEN Scanner

- Universul strâmt se îmbogăţeşte infinit prin experienţa lirică.
- Rostul artei este să sugereze emoţii, trăiri insolite, care creează o stare de nelămurită bucurie ca în faţa unei taine.
- Atributul definitoriu al poetului este iubirea, căci poezia reprezintă un act de comunicare mistică, prin iubire.

PE LARG:

Poezia deschide volumul de debut (*Poemele luminii* — 1919) şi este arta poetică a lui Lucian Blaga. Concepţia estetică a poetului este clădită pe temeiuri filozofice, deoarece L. Blaga este şi filozof al culturii, iar scrierile sale ştiinţifice aduc lămuriri însemnate asupra textelor poetice, ca şi în acest caz, în care poetul îşi formulează viziunea despre artă în prelungirea viziunii despre lume. Întreg volumul din care face parte poezia vorbeşte despre cunoaşterea lumii prin intermediul creaţiei, idee conotată în simbolul luminii.

Aşa după cum anunţă titlul, universul lumesc, deşi un spaţiu închis, oferă posibilităţi infinite pentru fiinţa care evoluează o dată cu el, acceptând cunoaşterea lui dinăuntru, prin participare la misterul vieţii; sintagma *corola de minuni* este o metaforă revelatoare, construită pe asocierea imaginii unei flori (simbol al regenerării continue) cu viziunea creştină asupra vieţii (moarte şi înviere), dar care evocă şi metafora eminesciană din *Luceafărul*, unde lumea este numită *cerc strâmt*. În acest univers al *marii treceri*, aşa cum afirmă poetul într-un studiu filozofic (*Trilogia cunoaşterii*), omului i s-a dat doar calea cunoaşterii *înţelegătoare,* duale (*luciferică* şi *paradiziacă*) şi limitate de o *cenzură transcendentă* dincolo de care se află *Marele Anonim.*

În concepţia lui Blaga, arta reprezintă un mod de cunoaştere pe care el îl defineşte poetic prin antiteza *lumina altora — eu, cu lumina mea,* aşezând actul creativ deasupra simplei căutări spirituale. Pentru el, simbolul luminii conotează sensurile cunoaşterii ca gest de înălţare, deoarece lumina, semn ascensional şi atribut divin, eliberează fiinţa şi o pune în legătură cu Dumnezeu. Blaga are în vedere, de asemenea, semnificaţiile metafizice ale luminii — reflex divin şi materie primordială. De aceea, adoptă acest simbol, atât în studiile filozofice, cât şi în poezii, cu sensul general de cunoaştere. Opoziţia dintre *lumina altora* şi eul liric atrage atenţia asupra sensului special pe care îl acordă cunoaşterii sale poetice. Nu este vorba despre cele două aspecte ale *cunoaşterii înţelegătoare*, deşi poetul îşi defineşte trăirea artistică printr-o metaforă contextuală a *cunoaşterii luciferice.* Lumina *altora* (care ucide, striveşte) nu este neapărat ilustrare poetică a *cunoaşterii paradiziace.* Pentru Blaga, cele două tipuri de cunoaştere nu sunt antinomice. În sistemul său filozofic, *cunoaşterea paradiziacă* presupune toate investigaţiile spiritului care vrea să afle, inclusiv investigaţia asupra imaginarului; *cunoaşterea luciferică* înseamnă revelaţie prin participare la *nu ştiu ce mare tragedie* a vieţii. Aşa că ar fi simplist să înţelegem prin sintagma *lumina altora — cunoaşterea paradiziacă*. După cum ştim, rolul antitezei este de a evidenţia doar unul dintre termeni în detrimentul celuilalt; aici, poetul îşi defineşte atitudinea lirică prin comparaţia cu ceilalţi poeţi. Toate artele poetice de până la Blaga definesc, mărturisesc, fac un legământ de credinţă, adică dirijează interpretarea, îl obligă pe cititor să-şi modeleze receptarea conform unor indicaţii şi, prin aceasta, distrug taina lumii recreate. Blaga se bucură de trăirea poetică şi săvârşeşte un act esenţial mistic: iubirea atotcuprinzătoare. Poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* nu oferă nici o

Scanned with OKEN Scanner

rețetă de alcătuire a textului poetic, nu indică nici sursele de inspirație, nu arată care este misiunea artistului; poetul se destăinuie în legătură cu trăirea sa de creator.

El își sublimează reveria lirică prin comparația dezvoltată *și-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micșorează, ci tremurătoare /mărește și mai tare taina nopții,/ așa îmbogățesc și eu întunecata zare...*, deoarece experiența sa presupune participare la taina vieții prin emoție și conotarea emoției în cuvânt; adică, poetul nu spune cum este sentimentul lui, ci notează emoția imersării misterului și iluminarea spirituală pe care o presupune. Or, acest tip de cunoaștere revelată (prin iluminare mistică) nu poate fi exprimată decât într-un limbaj metafizic, ceea ce însemnă *sporirea tainei, îmbogățirea* universului prin poezie; căci poezia și metafizica au același limbaj: criptic (pentru neinițiați), dar de o forță sugestivă specială, care dă cititorului sentimentul că se află în intimitatea unei mari taine.

Blaga afirmă că această trăire are rădăcini mistice. Enumerația reluată (*și flori și ochi și buze și morminte*) completează denotativ sensul metaforei *corola de minuni*; particularizarea lumii în amănunte banale sugerează o imagine globală a marelui mister, care este viața. Atributul definitoriu al poetului este iubirea, care determină actul creator și deslușește sensul cunoașterii poetice; mod de comunicare și energie divină, iubirea reprezintă fericirea pură și inițială a ființei.

Poezia este, așadar, un act de comunicare mistică (prin iubire, *neliniște și aventură*) și participare la taina lumii, la clădirea tainei, adică atitudine de *blestemată măreție*, cum numește Blaga sentimentul cunoașterii luciferice; poetul află într-un mod special ce este misterul, dar rostul lui nu este să-l explice; artistul reține în cuvânt doar impresia pe care o lasă această experiență, el revelează emoții insolite, fixate în sfera iubirii atotcuprinzătoare, stimulate de miraculoasa transformare continuă a lumii; de aceea *tot ce-i neînțeles/ se schimbă-n nențelesuri și mai mari/ sub ochii mei — / căci eu iubesc/ și flori și ochi și buze și morminte.* Experiența lirică presupune repetată întoarcere la origini, în sensul că fiecare trăire renovează lumea; poetul cunoaște repetând gestul creatorului divin, dar fiecare moment înseamnă altă cale, alt sens dat aceleiași lumi.

c. Comentați următoarele versuri din poezia *Paradis în destrămare* de Lucian Blaga:

Noaptea îngerii goi
zgribulind se culcă în fân:
vai mie, vai ție
păienjeni mulți au umplut apa vie,
odată vor putrezi și îngerii sub glie,
țărâna va seca poveștile
din trupul trist.

PE SCURT:

- Fragmentul de mai sus ilustrează în imagini de vis spulberarea unui mit.
- Desacralizarea paradisului este asociată cu imaginea intrării mitului în conștiința cotidiană.
- Când istoria absoarbe mitul, lumea își pierde vitalitatea, universul intră în declin.

PE LARG:

Universul poeziei lui Blaga se clădește pe simboluri semnificative: *lumina, somnul, Marele Orb, trecerea* etc. *Paradis în destrămare* face parte din volumul *Lauda*

Scanned with OKEN Scanner

somnului şi ilustrează simbolul din titlu, adică starea creatoare, de cădere în adâncurile mitice ale lumii, pe care Blaga o echivalează cu *adormirea* lui Dumnezeu; somnul creator presupune o experienţă de *iscodire a semnelor* care închid în ele faţa viitoare a lumii; fragmentul de mai sus reprezintă o ipostază a reveriei sale poetice despre spulberarea unui mit.

Atmosfera de sfârşit de eră este înregistrată ca într-un vis vag, mai mult ca o premoniţie generată de imagini fragmentare şi risipite, care sugerează decăderea sacrului. Îngerii paradisului sunt aşezaţi în contexte profane (*se culcă în fân*), pentru că misterul a fost dizolvat, prin cunoaştere; dar spulberarea paradisului prin desacralizare nu imprimă un sentiment de catastrofică rupere a unei lumi, ci doar jalea risipirii, impresie creată chiar din titlu; secvenţa *în destrămare* evocă o mişcare somnolentă, o imagine derulată lent, fără a fi un semn cert al sfârşitului, fără să anunţe începutul altei lumi. În universul *marii treceri* nu există certitudine, ci doar bucuria contemplaţiei, prin care fiinţa capătă intuiţia eternităţii. Blaga acceptă trecerea ca pe o pregătire mistică, prin drama destrămării, rugăciunea presupunând pentru el suferinţă şi crucificare, fără nădejde în răsplată: *Îngenunchez în vânt. Mâne oasele /au să-mi cadă de pe cruce/ Înapoi nici un drum nu mai duce /Îngenunchez în vânt/ lângă steaua cea mai tristă* (*Epilog*). De aceea poezia *Paradis în destrămare* propune o lume în care lumina magică s-a stins, dar poetul nu acordă importanţă desacralizării, nu *fuge de pe cruce*, ci înregistrează imaginile destrămării, ca pe orice alt aspect al trecerii; *apa vie* este invadată de *păienjeni mulţi* — simbol al abandonului şi singurătăţii —, ceea ce înseamnă că *odată vor putrezi şi îngerii sub glie.* Imaginea anticipează metaforic sfârşitul unui mit, care şi-a pierdut forţa prin uzură. Mitul alterat de invazia istoriei, ca şi îngerul părăsit de miracolul înălţării revelează imaginea unui *trup trist.*

Dar viziunea aceasta nu este una de sfârşit de lume; rostul omului este să-şi dizolve speranţele de mântuire în acelaşi Dumnezeu pe care l-a uitat; miturile au rădăcini adânci şi, abia risipite, se nasc din nou, după cum fiinţa se destramă în suferinţă şi se regăseşte în nădejdea de a dobândi altă sacralitate, ipostază esenţială a contemplaţiei lirice în poezia lui Blaga: *Dumnezeule, de-acum ce mă fac/ În mijlocul tău mă dezbrac. Mă dezbrac de trup/ ca de-o haină pe care o laşi în drum.*

G. CĂLINESCU DESPRE POEZIA LUI BLAGA:

„Încercarea de a construi un panteon dac cu şase zei, dintre care unul cu cap de bour, aminteşte mitologiile dacice ale lui Bolintineanu şi Eminescu. Intrat în câmpul noţiunii de tradiţie era firesc ca Lucian Blaga, în înţelegere sau nu cu alţii, să se deplaseze pe un punct mai apropiat de existenţa noastră reală, românească. Tracismul e o abstracţie, iar panteismul curat o filozofie fără mitologie constituită. Poporul român este creştin ortodox şi Dumnezeul creştin este exterior lumii. Dar cum sufletul popular nu atinge niciodată absolutul, caracteristic spiritualismului, poetul se va opri la mijloc între cer şi pământ (atitudine eretică, dar singura cu putinţă în poezie şi în orice legendă, dovadă franciscanismul) şi va continua să pipăie concretul, lăsându-se nostalgizat de Spirit. Acum poeziile sunt străbătute de o temere de taina pământească a morţii, de toamnă şi de uitare. Spiritualizări şi stilizări minore, aureolări ale fiinţelor câmpeneşti, fenomene de lumină şi angelic, izbucnind în pacea agrestă în care murise Pan, ne dau o derivaţie bizantină a vechiului panism, încă sălbatică şi rurală, pe care am numit-o bucolic creştin.“ (*op. cit.*, p. 877)

Scanned with OKEN Scanner

CONCEPTE OPERAȚIONALE:

sublim — categorie estetică specifică actului de transfigurare a lumii, adică de transformare a realității în artă; trăirea creatorului se definește prin extaz, transă creatoare, contemplație, reverie etc. Acest sentiment al creatorului rămâne imprimat în opera sa; totodată, orice operă artistică sublimează lumea, adică metamorfozează imaginea realității sub imperiul trăirilor creatorului, o convertește în imitație subiectivă; încercarea de a crea o altă lume, într-o stare de emoție specială și pornind de la ceea ce îi sugerează artistului lumea reală, presupune un act de sublimare, iar dacă opera de artă îl emoționează pe cel care-o receptează înseamnă că în ea este cuprinsă trăirea autentică a artistului, iar actul de sublimare a reușit. În alt sens, sublimul reprezintă și o modalitate de construcție a imaginii artistice, a compoziției, a dialogului care vădește înfrumusețare ostentativă.

grotesc — categorie estetică și procedeu artistic prin intermediul căruia universul operei este creat în tușe groase, caricaturale, în imagini de voită agresivitate sau absurde. În literatura noastră este bine reprezentat în poezia lui Arghezi (vol. *Flori de mucigai*).

ALTE SUBIECTE POSIBILE, LA ACEST CAPITOL:

- Prezentați particularitățile liricii lui Blaga
- Explicați simbolurile din poezia *Paradis în destrămare* de Lucian Blaga

22 TUDOR ARGHEZI
(1880–1967)

a. Prezentați semnificația cuvântului *carte* din poezia *Testament* de Tudor Arghezi

PE SCURT:

- Arghezi își numește opera *o carte*, atrăgând atenția asupra faptului că ea deschide un nou drum în poezia română.
- El își asociază creația cu *o treaptă* în evoluția literaturii noastre.
- Aceste idei dovedesc faptul că poetul are conștiința valorii sale.

PE LARG:

În prima strofă a poeziei *Testament*, Arghezi, conștient de rolul important pe care îl are în literatura noastră, își numește opera *o treaptă*, un moment de răscruce, ale cărui rădăcini se găsesc în epoca romantică *(noaptea răzvrătită)*; în acest context apare cuvântul *carte*, prin care poetul își definește opera: *Cartea mea-i, fiule, o treaptă*.

Sensul pe care îl dă aici cuvântului *carte* este lămurit în secvențele *Așaz-o cu credință căpătâi/ Ea e hrisovul vostru cel dintâi*, în care apare clar ideea de *carte capitală* (carte de căpătâi), care deschide o etapă; poezia argheziană face începutul liricii moderne, prin înnoiri fundamentale, primele de după Eminescu, ceea ce îi dă dreptul să-și numească opera carte a începuturilor.

b. Demonstrați că poezia *Testament* este o artă poetică

PE SCURT:

- Poezia *Testament* este o artă poetică, deoarece aici sunt cuprinse toate ideile esteticii argheziene (concepția despre poezie și despre misiunea artistului).

Scanned with OKEN Scanner

- Arghezi consideră că orice poet trebuie să-şi asume organic poezia înaintaşilor şi abia după aceea să creeze ceva nou.
- Sub aspectul conţinutului artistic el emite următoarele idei:
  — arta trebuie să transmită un crez, o atitudine faţă de lume (*Dumnezeu de piatră*);
  — orice poate deveni poezie, adică sursa de inspiraţie este infinită, iar poetul poate transfigura toate aspectele existenţei;
  — mesajul operei artistice este camuflat în simboluri şi în imagini care încântă sufletul, fascinează şi modelează subtil mentalităţile cititorului (*Domniţa suferă în cartea mea*).
- În ceea ce priveşte expresia artistică, poetul propune următoarele înnoiri:
  — poetizarea limbajului comun prin îmbinări sintagmatice insolite (*cuvinte potrivite*);
  — conservarea caracterului pitoresc şi evocativ al cuvântului convertit, prin context, în imagini seducătoare şi chiar livreşti;
  — mecanismul creaţiei funcţionează printr-un act inspirat, dar şi prin trudă (*slova de foc şi slova făurită*).

PE LARG:

Cu Arghezi se schimbă poezia noastră. El este cel care *a fugit de pe cruce*, aşadar, cel care refuză atitudinea tragică în poezie, coborând actul creativ în contingent; mecanismul desolemnizării artistice (sub influenţa căruia evoluează întreaga poezie română, de la el până la postmodernişti) este minuţios expus în poezia *Testament*, care deschide volumul de debut al poetului — *Cuvinte potrivite* (1927).

Arghezi are credinţa că orice poet întemeietor de şcoală literară trebuie să-şi asume organic poezia înaintaşilor. La nivelul textului, ideea apare sugerată de imaginea de *osuar*, pe care a remarcat-o Călinescu; *cartea* sa este, de fapt, *a robilor cu saricele pline/ De osemintele vărsate-n mine*. Şi, pentru că îşi recunoaşte coborârea din romantici, face şi precizarea: *În sara răzvrătită care vine/ De la străbunii mei până la tine…;* sintagma *sară răzvrătită* trimite fără echivoc la poezia romantică ale cărei însemne sunt nocturnul şi revolta. Aşadar, poezia lui Arghezi se ridică pe temelii solide, viziunea generală şi mijloacele artistice fiind însă noi.

În ceea ce priveşte conţinutul artistic, el reia în replică o idee eminesciană, anume că poezia trebuie să aibă substanţă (*ţărâna cea grea*, spune Eminescu), iar Arghezi completează că această substanţă se sprijină pe un crez solid, care reclădeşte sintetic toate combustiile şi dorinţele neîmplinite ale înaintaşilor: *Am luat cenuşa morţilor din vatră/ Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră.* Cât priveşte tematica, Arghezi porneşte de la ideea că orice aspect al realităţii poate deveni poezie: *Din bube, mucigaiuri şi noroi/ Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi.* Demonstraţia o face în volumul *Flori de mucigai*, în care, depăşind cu mult tematica simbolistă anunţată de titlu, poetul sublimează fiinţa din marginea societăţii, în portrete de excepţie (*Lache* — şarlatanul magic, *Rada* — ţiganca dansatoare, *Tecla* — cerşetoarea, *Tinca* — florăreasa, *Fătălăul* — efeminatul de mahala), secvenţe din viaţa cotidiană *(Sici-bei, La popice, Ucigă-l toaca)* şi mai ales sentimente anoste, dar profund omeneşti, pe care le scoate din sfera melodramaticului prin transfigurare poetică. Există o observaţie atentă asupra atitudinii umane, în împrejurări nu numai prozaice, nu numai banale, ci cumplit de penibile. Să amintim doar secvenţa luptei din *La popice*, când scurtul muşcă din mustaţa adversarului

Scanned with OKEN Scanner

și simte în gură gustul sângelui și al mătreței, sau amănunte intime legate de dansul Radei, de neputința Teclei.

Arghezi aduce cele mai spectaculoase înnoiri în planul expresiei artistice; el poetizează limbajul comun (*cu-ndemnuri pentru vite*) prin combinații lingvistice noi și șocante, definindu-și jocul sintagmatic printr-o formulă care dă titlul volumului de debut — *Cuvinte potrivite*. În poezia *Testament* anunță succint: *Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite/ Eu am ivit cuvinte potrivite.../ Și frământate mii de săptămâni/ Le-am prefăcut în versuri și icoane/ Făcui din zdrențe muguri și coroane.* Aceasta va fi preocuparea de căpătâi a poetului, care nu numai că anunță cum crede că pot fi schimbate modalitățile de realizare poetică, ci chiar așa și face; de pildă, el asociază prospețimea ființei tinere cu netezimea unei corcodușe; comparația pare neserioasă și chiar vulgară, dar poetul găsește un context metaforic, prin care pune în valoare sonoritatea cuvântului: *Degetele ca viermușii/Pielea-pielea corcodușii* (*Fătălăul*). Frământarea îndelungată a cuvintelor, extravaganța imaginilor artistice și ostentația cu care își subliniază inovațiile conferă oarecare artificialitate versului arghezian și chiar retorism îngroșat, ceea ce îl determină pe Eugen Ionescu să-l considere un poet fascinat de formule facile, fără trăire autentică. Arghezi face însă, în mod deliberat, un spectacol retoric dintr-un material lingvistic refuzat până la el: *Făcui din zdrențe — muguri și coroane* — adică podoabe ostentative; lexemul *coroane* chiar face trimitere la modelele retorice, iar prin *muguri* el definește metafora revelatoare, cu sensuri de perspectivă (de înflorire). Limbajul dur, argotic, licențios, poetizat prin împletiri suave de vorbe conservă caracterul evocativ și pitoresc al cuvântului *bubos*: *Veninul strâns l-am preschimbat în miere/Păstrând întreagă, dulcea lui putere...* Pentru Arghezi, poezia presupune muncă (frământarea cuvântului), dar și inspirație: *Slova de foc și slova făurită/ Împerecheate-n carte se mărită.*

În finalul poeziei, vorbind despre condiția artistului, el se declară *rob* în slujba cititorului, vrând astfel să atragă atenția nu asupra unei condiții umile, ci a rolului subtil pe care îl are artistul, de a crea mentalități și de a modela suflete.

Arghezi întemeiază prin această poezie o nouă viziune asupra actului creativ, o *estetică a urâtului* (T. Vianu) și creează o nouă treaptă în poezia noastră, ceea ce îl determină pe Eugen Ionescu să afirme: *recunosc că T. Arghezi este un însemnat punct magnetic* în literatura contemporană.

c. Comentați următoarele versuri din poezia *Testament* de Tudor Arghezi:

Durerea noastră surdă și amară
O grămădi pe-o singură vioară
Pe care, ascultând-o, a jucat
Stăpânul, ca un țap înjunghiat.
Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte
Și izbăvește-ncet, pedepsitor
Odrasla vie a crimei tuturor.
E-ndreptățirea ramurei obscure,
Ieșită la lumină din pădure
Și dând în vârf, ca un ciorchin de negi,
Rodul durerii de vecii întregi.

Scanned with OKEN Scanner

PE SCURT:

- Fragmentul vorbeşte despre misiunea artei, în sens shakespearian — adică de *icoană* a lumii şi *tipar* al istoriei.
- Arta are rădăcini fixate în experienţe tragice, definitorii pentru colectivitatea din care poetul face parte.
- Poetul sintetizează sentimente unanim trăite.

PE LARG:

În acest fragment din poezia *Testament*, Arghezi defineşte condiţiile actului creativ şi rolul artei, în termeni care au îndreptat pe unii exegeţi ai operei sale spre interpretarea că opera artistică, în viziunea lui Arghezi, ar avea un caracter social. Imaginea *stăpânului* a cărui atitudine este dictată de *vioara* poetului reprezintă o metaforă a cititorului, căci, în final, Arghezi spune că literatura este scrisă de *rob* şi citită de *domn*, clarificând relaţia artistului cu lumea; este vorba aici despre rostul artei de a desfăta, de a înălţa cititorul la condiţia de *stăpân*; dar această desfătare modifică individul, arta strecoară subtil în sufletul receptorului ei sentimente, impresii şi în cele din urmă creează atitudini; imaginea frumoasă şi inofensivă a domniţei care leneveşte pe canapea ascunde experienţe, care nu pot fi împărtăşite fără a lăsa urme decisive în subconştientul cititorului, generează sugestii care imersează lin dar sigur în mintea lui.

Orice act artistic porneşte din trăiri tragice, căci creaţia reprezintă un mod de confruntare a fiinţei cu limita, cu destinul şi se clădeşte pe acumulările îndelungi ale unei colectivităţi; poetul nu poate scrie decât în limba maternă, iar atitudinea sa este determinată direct de educaţia etnică, de mentalităţile poporului din care face parte. Rostul poetului este de a sintetiza emoţiile lumii sale (*Durerea noastră surdă şi amară/ O grămădi pe-o singură vioară*), idee formulată şi de Ion Barbu, aproape în aceiaşi termeni: *Poetul ridică însumarea de harfe resfirate...* Aceste emoţii, chiar când este vorba despre bucurie, iubire, extaz mistic, izvorăsc din aspiraţii adânci, prin intermediul cărora omul încearcă să-şi depăşească situaţia sa de muritor; iar poezia reaminteşte prin forţa ei estetică însăşi situarea omului în univers şi în istorie; de aceea considerăm că imaginea *...ascultând-o, a jucat/ Stăpânul, ca un ţap înjunghiat*, face aluzie prin chiar sensul termenului comparativ la rădăcinile tragice ale artei, la tragedia antică, în speţă.

Rod al experienţei de veacuri, poezia acumulează nemulţumirile, neîmplinirile, efectele interdicţiilor imprimate în subconştientul unei colectivităţi; este un mod de răbufnire şi eliberare, motivată istoric: *Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte/ Şi izbăveşte-ncet, pedepsitor/ Odrasla vie a crimei tuturor.* Urmările repetatelor refulări impuse de istorie şi de viaţă se încheagă şi urcă în lume prin intermediul artei, ele devin *flori de mucigai* — metaforă prin care Arghezi defineşte urâţenia realităţii sublimată în artă; aici ideea este sugerată prin comparaţia *ca un ciorchin de negi*, care atenuează sensul monstruosului (*negi*) prin imaginea tonică a rodului bogat (*ciorchin*).

d. Prezentaţi *Psalmii* arghezieni

PE SCURT:

- Arghezi a scris mai multe poezii cărora le-a dat titlul *Psalm* şi pe care le-a risipit de-a lungul mai multor volume.

Scanned with OKEN Scanner

- Atribut al fiinţei mistice, îndoiala constituie principala temă din *Psalmi*.
- Arghezi imaginează toate ipostazele dumnezeirii (Dumnezeu este creatorul lumii, *risipit* în toate amănuntele ei, este zeu îndepărtat şi obosit, *visul cel frumos*, fiinţa în întregul ei şi nefiinţa totodată).
- Fuga de pe Cruce reprezintă pentru Arghezi un mod nonconformist de a fi, un refuz categoric de a adopta atitudinea solemnă şi de sfâşiere tragică a romanticilor, deoarece el creează pentru cel de lângă el, şi nu *pentru îngeri*.

PE LARG:

Arghezi a scris mai multe poezii cărora le-a dat titlul *Psalm* şi pe care le-a risipit de-a lungul mai multor volume; psalmul este un imn religios, construit din laude, invocaţii, întrebări sau nemulţumiri adresate lui Dumnezeu.

Psalmii arghezieni transmit frământarea tipic omenească între *credinţă* şi *tăgadă* şi dureroasa zbatere a poetului care, prin destinul său de creator, repetă gestul Creatorului divin. Suferinţa poetului vine dintr-un cumplit sentiment de singurătate; dacă la Bacovia solitudinea este generată de o existenţă fără rădăcini şi fără viziunea devenirii individuale, la Arghezi, singurătatea vine din natura lui mistică: *Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş!/ Copac pribeag uitat în câmpie...*; poetul caută cu *îndârjire* drumul spre Dumnezeu şi se îndoieşte cu violenţă că va găsi această cale, or, îndoiala este un atribut al fiinţei mistice, torturată de întrebări, conştientă de destinul ei tragic. De altfel, Arghezi chiar spune într-un psalm [***Pribeag în şes...***]: *Nu lua în seamă cântecele grele/ Cu care tulbur liniştea de-apoi./ Sunt leacuri vechi pentru dureri mai noi/ Şi cântă moartea-n trâmbiţele mele*. Aşadar, pendularea între *credinţă* şi *tăgadă* ilustrează atitudinea pascaliană, de *a gândi* şi *a se îndoi*, dar este totodată şi o traducere lirică a invocaţiei *Cred, Doamne, ajută necredinţei mele*, pe care N. Steinhardt o consideră *esenţa divină a creştinismului*. Arghezi simte, cu sensibilitatea sa de poet, că incertitudinea şi căutarea sunt manifestări ale conştiinţei tragice; de aici — neputinţa lui de a alege. Psalmul ***Te drămuiesc în zgomot...***, poate cel mai citat dintre psalmii arghezieni, exprimă punctul maxim al deznădejdii celui care îşi trăieşte ca pe un *vis* experienţa mistică şi nu ca pe o stare de abandon: *Pentru credinţă sau pentru tăgadă/ Te caut dârz şi fără de folos/ Eşti visul meu din toate cel frumos/ Şi nu-drăznesc să te dobor din cer grămadă*. În spiritul secolului său, Arghezi înţelege că rostul omului este de a crede cu deznădejde în divinitate, dar ştie, de asemenea, că acest lucru presupune atât speranţa ca Dumnezeu să existe, cât şi teama că nu există. El abordează în termeni profani această idee: *Vreau să te pipăi şi să urlu: „Este!"*

În căutările sale, Arghezi imaginează toate ipostazele dumnezeirii; Dumnezeu este *creatorul* lumii, *risipit* în toate amănuntele ei, este zeu îndepărtat şi obosit, *visul cel frumos*, dar apare transfigurat şi în termenii teologiei negative, ca la Dionisie Areopagitul: *Tu eşti şi-ai fost mai mult decât în fire/Era să fii, să stai, să vieţuieşti./Eşti ca un gând, şi eşti şi nici nu eşti/ Între putinţă şi-ntre amintire*. (*Psalm* [***Pentru că n-a putut să te-nţeleagă***]). Această varietate, care generează şi atitudini multiple din partea poetului, justifică faptul că Arghezi nu încearcă să clarifice relaţia sa cu Dumnezeu, ci descoperă că poezia sa nu se dezvoltă în spaţiul revelaţiei mistice (aşa cum afirmaseră mulţi poeţi despre creaţiile lor); natură pascaliană, Arghezi nu poate să ajungă la Dumnezeu decât pe ambele căi — prin gând şi prin revelaţie; de aceea universul său are *două lumi pe poale*, cum spune în *Testament*.

Scanned with OKEN Scanner

Cât privește mult discutata poezie *Duhovnicească*, înscrisă ca tematică tot printre *Psalmi*, trebuie spus că aici poetul își definește atitudinea lirică; această confesiune se referă la sfâșierea creatorului, condamnat la singurătate, pustiit, amenințat și chinuit de *Cine-știe-Cine*, adică la atitudinea de martir, de crucificat, specifică poeziei romantice, din care descinde creația argheziană. Poetul refuză martirajul, atitudinea solemnă și îndumnezeită și de aceea își încheie poezia cu o viziune stranie: *Am fugit de pe Cruce/ Ia-mă-n brațe și ascunde-mă bine.* Arghezi respinge ipostaza de creator dominat de *voluptatea morții/ Nendurătoare*; el găsește, în spiritul epocii lui, calea izbăvirii prin celălalt (*vecinul*), iar această regăsire prin comunicarea simplă reprezintă esența poeziei argheziene.

ALTE SUBIECTE POSIBILE, LA ACEST CAPITOL:

- Prezentați sentimentul dominant din *Psalmii* arghezieni
- Prezentați estetica lui T. Arghezi
- Reliefați particularitățile liricii argheziene

23 ION BARBU
(1895–1961)

a. Notați câteva trăsături ale liricii barbiene

PE SCURT:

- Etapele creației barbiene sunt: parnasiană, baladescă, ermetică.
- Poezia sa are caracter ritualic manifestat și la nivelul formei (rima interioară, inovațiile lingvistice, inversiunile) și la nivelul conținutului (prin teme și motive precum nunta, oul *dogmatic*, dualitatea etc.).
- Formulele preferate de Barbu sunt pastelul livresc (*Copacul*), cântecul (*Riga Crypto...),* descântecul (*Domnișoara Hus*) ș.a.

PE LARG:

Creația lui Barbu se definește prin trei tendințe cultivate în tot atâtea perioade; după cum remarcă Lovinescu, se poate vorbi despre o poezie *parnasiană* (a tinereții), caracterizată prin imagini livrești și atitudine dionisiacă, o alta — *baladescă* (în care se înscriu balade precum *Riga Crypto și lapona Enigel, Nastratin Hogea la Isarlâk*) și alta *ermetică* (vol. *Joc secund*), în care poetul adoptă sistemul conotării în imagini închise, ceea ce pretinde din partea cititorului un joc al descifrării la fel de complicat ca și jocul creatorului.

Ion Barbu pare preocupat de latura ritualică a jocului artistic și de aceea abordează teme legate în mod evident de simboluri ezoterice precum nunta, increatul, dualitatea, și le transpune într-un registru stilistic care creează impresia inițierilor ritualice; rima interioară (*rigă spân, de la sân*), remarcată de T. Vianu, invențiile lingvistice de sonoritate specială *(Uvedenrode, Isarlâk, Enigel*), inversiunile, precum și împletirea cuvântului uzual, de multe ori regional, cu cel ezoteric susțin impresia de spectacol secret și incitator. Formulele lirice preferate de Barbu sunt cântecul (*Riga Crypto...*) și descântecul (*Domnișoara Hus*) de dragoste, adică de nuntire. De altfel, nunta este

Scanned with OKEN Scanner

simbolul central al poeziei sale, deoarece cuprinde sensul armoniei primordiale. Cunoscător al textelor hermetice, Barbu creează imagini inițiatice, într-un cod voit închis, accesibil doar celor care cunosc aceste scrieri. Ritual suprem, nunta reprezintă o aspirație spirituală, regele Crypto, neacceptat în lumea sa și incapabil de înălțare, supraviețuind doar printr-o nuntă, fie ea și aberantă, *cu măsălărița mireasă*. Idealul ființei este însă *cămara Soarelui*, metaforă a ideii pure, a revelațiilor supreme (în *Ritmuri pentru nunțile necesare*). De aceea, Enigel se închină *la Soarele-înțelept*, iar *fecioara* Geraldine, întrupare a dualității împăcate, înalță o rugăciune de iubire spiritualizată prin aspirația mistică la armonie. Invocația gasteropodului Geraldine e construită pe un șir de metafore care conotează sensul perfecțiunii hermafrodite: *Ordonată Spiră/ Sunet/ Fruct de liră/ Capăt paralogic/ Leagăn mitologic,/ Din șetrele mari/ Apari: /O cal de val/ Peste cavală/ Cu varul deasupra-n spirală!* (*Uvedenrode*). Jocul de cuvinte, ritmul de descântec și redundanța simbolică ilustrează dimensiunea cea mai importantă a liricii lui Barbu — de ritual purificator.

Dar pentru Barbu, nunta evocă indirect nostalgia paradisului, deoarece el imaginează perfecțiunea ca stare intermediară între viață și moarte: *palat de nuntă și cavou* (*Oul dogmatic*); sămânța care nu și-a început încă germinația poartă în sine secretul lumii, care stă sub amenințarea evoluției, adică a distrucției; inima celui nenăscut e *Ca șarpele pe muzici înnodat/ Rotit de două ori la mărul soare* (*Increat*). Sub aparenta neclintire a lumii, materia, viața se dizolvă lent în imperiul soarelui-timp. Increatul conservă sensul devenirii și, invadat de ispita duratei, *Acordă lin/ Și masculin/ Albușului în hialin/ Sărutul plin*. Reluarea rimei și versul scurt creează impresia de ritualică întâlnire a formelor antinomice, într-un spațiu similar începuturilor (*Oul dogmatic*).

Barbu închide aceste alegorii în metafore infinite, care reiau obsesiv sensurile dualității lumii: în sămânța vieții sălășluiește forța teribilă a pieirii — *fruntea morții* —, căci orice nucleu reprezintă *ceasul galben necesar* sub opresiunea căruia se derulează viața.

b. Prezentați compoziția baladei *Riga Crypto și lapona Enigel* de Ion Barbu

PE SCURT:

- Balada *Riga Crypto și lapona Enigel* este compusă din două părți distincte: prologul despre menestrel și povestea propriu-zisă.
- Prologul este o invocație a *nuntașului fruntaș* către menestrelul care cunoaște povestea despre lapona Enigel și regele-*ciupearcă*.
- Povestea cuprinde următoarele secvențe: prezentarea lui Crypto, coborârea laponei, visul simbolic (care prezintă aspirațiile lui Crypto, revolta laponei, drama regelui) și epilogul moralizator al autorului.

PE LARG:

Balada *Riga Crypto și lapona Enigel* este compusă din două părți distincte: un prolog și povestea lui Crypto; prologul conturează în puține imagini atmosfera de la sfârșitul unei nunți, când un *trist* și *îndărătnic* menestrel este rugat *să zică* din nou un *cântec larg*. Cea de-a doua parte cuprinde povestea propriu-zisă (cântecul menestrelului), structurată la rândul ei în mai multe secvențe; mai întâi este prezentat Crypto,

Scanned with OKEN Scanner

regele însingurat și bizar al ciupercilor; urmează două strofe despre coborârea unei lapone (Enigel) din spațiul înghețat al nordului. Ea își duce turmele de reni în pășunile din sud, în poienile lui Crypto. A treia parte și cea mai întinsă transfigurează visul laponei, în care regele ciupercilor îi apare acesteia ca o ispitire a lumii întunecate a somnului; secvența este alcătuită sub forma unui dialog, care culminează cu revolta laponei și drama lui Crypto (pe care îl pârjolesc razele soarelui). Poezia se încheie cu un comentariu ironic al autorului la adresa destinului nefericit al regelui-*ciupearcă*.

c. Comentați simbolurile poetice din următorul fragment al baladei *Riga Crypto și lapona Enigel* de Ion Barbu:

Căci sufletul nu e fântână
Decât la om, fiară bătrână,
Iar la făptură mai firavă
Pahar e gândul, cu otravă.

PE SCURT

- Fragmentul face parte din epilogul baladei.
- Simbolurile din aceste versuri sunt rațiunea și instinctul; ele domină întreg textul baladei.

PE LARG:

Fragmentul face parte din epilogul baladei și conține comentariul subtil al autorului, care reia, astfel, printr-o imagine parabolică, semnificația confruntării dintre cele două personaje. Ion Barbu prezintă aici o poveste a impactului dintre rațiune (Enigel) și instinct (Crypto), configurat prin cele două simboluri ale textului: *fiară bătrână* și *făptură mai firavă*. Primul conotează sensurile rațiunii, ale cărei atribute sunt *soarele-nțelept* și *sufletul fântână*; lapona Enigel întruchipează gândul eliberat de ispite prin aspirația spre lumină (cunoașterea); metafora *suflet-fântână* sugerează această sete de cunoaștere care eliberează ființa de ispitele instinctuale (*somnul, umbra*). Aspirația solară a laponei întreține dorința de perfecționare a spiritului *căci la soare roata* sufletului *se mărește*; atitudinea ei nu este însă un dat general al ființei; idealul cere sacrificii; de aceea lapona plânge, după ce renunță la tentații, iar plânsul ei este defulatoriu, căci rațiunea se înalță, de regulă, prin sacrificarea plăcerilor instinctuale. Sintagma *fiară bătrână*, metaforă a ființei raționale, reunește sugestiile acestor renunțări, exercițiile îndelungi ale rațiunii care a învățat să fie necruțătoare (ca o *fiară*) cu ispitele trupului. Secvența *făptură firavă* este o metaforă a ființei instinctuale, reprezentată aici de *riga* Crypto; simbolurile lumii sale sunt *umbra* și *somnul* care stimulează dorințele cărnii (*La umbră, numai carnea crește/ Și somn e carnea, se desumflă*); rostul regelui ciupearcă este să ispitească (el este *mirele*), să înalțe dorințele obscure în lumea ascetică a rațiunii, dar, incapabil de gând, el se dezechilibrează dacă încearcă să depășească limitele lumii lui strâmte. Metafora *Pahar e gândul, cu otravă* sugerează tocmai drama acestei încercări. Instinctele sunt supuse rațiunii, iar revolta lor, deși răvășitoare pentru minte, nu duce niciodată la victorie. Ființa instinctuală nu-și poate depăși condiția, dar dacă se încăpățânează s-o facă rezultatul este devastator; gândul este un atribut al ființei raționale. Pentru cine nu este pregătit și făcut să raționeze, faptul de a gândi reprezintă o primejdie mortală (un *pahar cu otravă*). De aceea,

Scanned with OKEN Scanner

încercarea lui Crypto de a ieşi din lumea lui înseamnă nu numai un eşec, ci şi dezechilibrul personajului care *rătăceşte* apoi *cu altă faţă mai crăiască*, nebun şi condamnat să nu mai găsească drumul spre soare.

ALTE SUBIECTE POSIBILE, LA ACEST CAPITOL:

- Prezentaţi tema şi mesajul baladei *Riga Crypto şi lapona Enigel* de Ion Barbu
- Explicaţi semnificaţia celor două personaje din balada *Riga Crypto şi lapona Enigel* de Ion Barbu

24 VASILE VOICULESCU
(1884–1963)

a. Reliefaţi particularităţile liricii voiculesciene

PE SCURT:

- Principalele volume de versuri ale lui Vasile Voiculescu sunt: *Pârgă* (1921), *Poeme cu îngeri* (1927), *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare...* (1964).
- Tematica poeziei interbelice se caracterizează prin simboluri mitice şi prin camuflată aspiraţie mistică.
- Dintre simbolurile mai importante amintim: îngerul, androginul, graalul, iubirea mistică.
- Atitudinea lirică voiculesciană se confundă cu cea a rugăciunii ortodoxe.

PE LARG:

Poet mistic, format la revista **Gândirea**, Vasile Voiculescu se impune în literatura interbelică, în special prin volumele *Pârgă* (1921) şi *Poeme cu îngeri* (1927), iar după cel de-al doilea război prin volumul *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare...* (1964).

Tematica poeziei interbelice se caracterizează prin înclinaţii evidente spre reconstituirea universului spiritual românesc, de la fondul mitic la aspiraţia mistică. Peisajul semnificativ, în care imaginea patriarhală are nevăzute legături cu dumnezeirea, este creat pe secvenţe simbolice, care, ca şi în cazul altor poeţi gândirişti (Pillat, Blaga), sugerează sensuri mioritice; fixarea în intimitatea raiului se traduce la Voiculescu prin starea premergătoare izbânzii (de unde şi numele volumului *Pârgă*), sentimentul liric dominant fiind acela de emoţie a aşteptării. Poetul trăieşte cu speranţa în miracol, ceea ce îndreptăţeşte afirmaţia lui Vianu, că semnificativă în atitudinea poetică voiculesciană este *aspiraţia* timidă şi emoţională spre Dumnezeu — *ecou al unei lupte cu sine însuşi*. Această temă se conturează prin simbolul îngerului, care la Voiculescu întruchipează infinitele nădejdi umane; el este mesagerul divin şi semn al coborârii lui Dumnezeu şi de aceea se converteşte în ipostaze prozaice — reflexe ale nefericirii omeneşti, care înseamnă zbatere între spirit şi materie.

De altfel, aceasta este o altă obsesie a poetului. Simbolul androginului domină bună parte din opera sa: *Ţin cumpăna-ntre suflet şi-ntre carne./ Drept chezăşie limpede-a puterii/ Că patimile n-au să mi-o răstoarne, / Port amândouă cheile plăcerii* (*Androginul*). Simbol al armoniei sacre, prin faptul că reuneşte cele două jumătăţi ale lumii

Scanned with OKEN Scanner

umane (masculinul și femininul), androginul reprezintă și cheia pe care o folosește poetul în receptarea sonetelor lui Shakespeare; *chemarea strălumească* se îndreaptă doar spre cel eliberat de gândul devenirii materiale, capabil să dobândească transcenderea prin abandon mistic. Această sugestie este cuprinsă în volumul *Ultimele sonete închipuite...*, volum criptic, care ascunde sensuri mistice în șabloane shakespeariene.

În condiții dure, după venirea comuniștilor, poetul scrie sonete pentru publicare, despre a căror semnificație lasă indicii însemnate în manuscrise. De pildă, sonetul *CLXIV*, datat *Anul Nou, 1955*, cuprinde o metaforă a iubirii, cu vagi înțelesuri biblice, textul rămânând însă deschis oricărei interpretări: *Ca vița către mândrul stejar, spre tine-ntind/ Ciorchinii-mi plini de patimi cu seva-mbătătoare;/ În mrejele-adorării te-nfășur, te cuprind,/ Și orice vers îți scriu e încă-o-mbrățișare.* Cu puține zile înainte poetul scrisese un alt text, rămas în manuscris până în anul 1994, care decriptează sensul sonetului mai sus citat: *Ca edera spre dreptul stejar, așa mi-ntind/ Iisuse către Tine iubirea-mi arzătoare;/ cu slabe mreji de gânduri cutez să Te cuprind/ Și orice rugăciune e o îmbrățișare.* (*Edera*). Atitudinea lirică voiculesciană se confundă cu cea a rugăciunii ortodoxe, pentru că în ambele cazuri este vorba despre dobândirea slavei cerești prin săvârșirea unui act de iubire ritualică. În poezia *Daedal* (o artă poetică scrisă prin 1944), Voiculescu își definește gestul creativ ca pe o ieșire din propriul labirint; dar înălțarea rămâne doar un *gând de nălucire*. În majoritatea textelor sale interbelice apare sentimentul de îndârjită zbatere între lumi, îndoiala și speranța fiind îngemănate. De aceea și preia obsesiv simboluri mitice (grecești sau autohtone), subordonate semantic unei insistente căutări (*Ariadna, Icar, Hermes, Miorița*).

Aluziile la doctrine filozofice, la simboluri ezoterice (*Graalul*), la structuri mitice cunoscute intră într-un conflict evident cu limbajul biblic, de factură sentențioasă; acest lucru se datorează, în special, faptului că poetul își percepe intelectual misiunea artistică. Abia prin volumul *Ultimele sonete...*, Voiculescu se eliberează de sub dominația gândului rațional. Ieșit din labirintul profan, el își înțelege actul creativ ca pe o cale de mântuire. De aceea ilustrează, ca și Shakespeare, ipostazele știute ale iubirii, pentru că vede în ea o izbândă a spiritului și singura legătură cu Dumnezeu.

Condiția de Crist sfâșiat între viață și moarte (din poezia *În grădina Ghetsemani*) este înlocuită în acest ultim volum, ca și în celelalte poezii postume, cu o acceptată situație de ființă care știe că doar prin iubire cristică se poate elibera de angoasa existențială.

b. Comentați poezia *În grădina Ghetsemani* de Vasile Voiculescu

PE SCURT:

- Titlul sugerează conținutul poeziei, care transfigurează ultima rugăciune a Mântuitorului.
- Poezia sublimează despărțirea lui Isus de condiția sa umană și pregătirea pentru moarte, iar locul rugăciunii sale devine prin aceasta sacru.
- Grădina Ghetsemani este un simbol al acceptării condiției umane, cu nădejdea în înviere.
- Această idee este ilustrată aici prin imagini care convertesc semnificațiile creștine ale Mântuitorului în simboluri profane.

Scanned with OKEN Scanner

PE LARG:

Titlul poeziei trimite la un episod din *Noul Testament*, anume cel despre ultima noapte a lui Isus Cristos, înainte de crucificare. În grădina Ghetsemani, Mântuitorul se roagă până în zorii zilei, trecând ultima probă de pregătire pentru moarte, părăsit deja de ucenicii săi, care nu pot veghea alături de el.

Chiar prin titlu, textul sugerează această stare de purificare și asceză, obligatorie pentru orice trecere într-o ordine nouă. Poezia transfigurează despărțirea lui Isus de condiția sa umană și pregătirea pentru moartea care trebuie să răscumpere păcatele lumii. De aceea sentimentul său este unul de suferință omenească și speranță mistică.

Poezia anunță prin titlu și sensul rugăciunii cristice; reculegerea în grădina pământească evocă spațiul mântuirii, al grădinilor cerești.

Sensul sacrificiului în numele tuturor este oarecum deslușit de simbolul potirului (care apare și în alte poezii voiculesciene). Cupa însumează semnificații legate de moarte și cunoaștere. În tradiția medievală Sfântul Potir poartă sângele Mântuitorului, dar și esența adevărului absolut; totodată, cuvântul *cupă* conservă etimologic sensul dorințelor profane.

Textul dezvoltă mai multe sugestii, căci moartea este întruchipată și de *paharul* coborât din *slăvi*, dar și de *grozava cupă* îmbietoare. Dualitatea morții cristice, respectiv, de a reuni suferința și eliberarea, sugerează înțelesurile creștine ale Fiului, ca legătură între om și Dumnezeu.

Semnificația crucificării se lărgește printr-un sistem denotativ care conturează subtil paradoxul ființării însăși. Băutura morții este *infamă*, dar licurește îmbietor ca mierea; este *venin groaznic*, dar și *dulceață*. Epitetele surprind esența vieții în termenii unei vechi parabole românești (din *Varlaam și Ioasaf*), care spune că un om înfricoșat de moarte, amenințat de multe primejdii, urcat într-un copac ale cărui rădăcini erau mâncate de doi șoareci, unul negru și altul alb (simboluri ale timpului), uită de toate primejdiile în momentul în care vede că de pe o ramură picura miere. Începe să mănânce, ignorând cu totul că va muri curând. Această atitudine fixată între gândul morții și cel al supraviețuirii este ilustrată aici prin imagini care convertesc semnificațiile creștine ale Mântuitorului în simboluri profane. Secvențele *căzut pe brânci* și *amarnica strigare* propun o ipostază de coborâre morală, demitizatoare, al cărei sens este lămurit însă de sintagma *sudori de sânge*, o metaforă cu rădăcini mioritice. În sens creștin, acceptarea suferinței și a decăderii sunt aspecte ale umilinței, treaptă pregătitoare a mântuirii. Moartea reprezintă o experiență teribilă, dar de neînlăturat; doar instinctul de supraviețuire estompează tragicul sens al vieții; de aceea, numai luptându-se cu moartea, Isus, în postura sa omenească, uită, ca și omul din parabola mai sus pomenită, acest sens tragic al vieții.

Poezia propune prin aceasta o metaforă a existenței în sens creștin, pornind de la experiența cristică — moarte și înviere. Ideea este întărită și de imaginile antinomice care transfigurează peisajul grădinii Ghetsemani; măslinii — simbol biblic al tihnei și împăcării — și ulii — simboluri ale agresivității profane — reunesc sugestii ale sfâșierii cristice între condiția de om, destinat să moară, și cea de fiu divin care va renaște.

Scanned with OKEN Scanner

c. Comentaţi *Sonetul CLXXXIII* de Vasile Voiculescu, pornind de la versurile următoare:

Minunile iubirii n-au stavilă pe lume;
Ca Lazăr la auzul duioaselor porunci,
Oricând şi ori de unde mă vei striga pe nume,
Chiar de-aş zăcea în groapă cu lespedea pe mine,
Tot m-aş scula din moarte ca să alerg la tine.

PE SCURT:

- Întregul volum de *Sonete...* voiculesciene propune o metaforă a iubirii eliberatoare.
- Forţa miraculoasă a iubirii este ilustrată aici de comparaţia cu personajul biblic Lazăr, readus din moarte prin cuvântul lui Cristos.
- Această comparaţie subliniază sensul mistic al iubirii.

PE LARG:

Poezia face parte din volumul intitulat *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu*, titlu care obligă cititorul să ţină cont în interpretare de poezia shakespeariană, pentru care erosul este un mijloc de consolare a fiinţei oprimate de timp; deşi W. Shakespeare prezintă aspecte dintre cele mai obişnuite (gelozia, chinurile îndrăgostitului fără speranţă, amărăciunea trădării, dorul bolnăvicios şi *otrava împăcării*), subliniază în mai multe rânduri funcţia eliberatoare a iubirii, rolul ei de a pregăti elanul artistic şi de a camufla gândul obsesiv al morţii.

Voiculescu preia aceste idei şi realizează prin volumul mai sus pomenit o metaforă globală a iubirii.

Fragmentul face parte din finalul textului şi conţine mesajul artistic, ca de obicei convertit în versurile sentenţioase care încheie fiecare sonet. Aici Voiculescu vorbeşte despre puterea mistică a iubirii, care *roteşte sori şi stele*, sugestie cuprinsă în versul *Minunile iubirii n-au stavilă pe lume;* cuvântul *minune* capătă sensuri absolutizatoare în contextul biblic în care este plasat; minunea este asociată aici miracolelor cristice, prin comparaţia dezvoltată *Ca Lazăr... m-aş scula din moarte*. Simbol al învierii sub porunca lui Isus, Lazăr evocă nădejdea omului în nemurire şi, prin povestea sa, miracolul suprem. Comparaţia lămureşte sensul secvenţei *Dragostea-i unica vecie dată nouă*, care constituie şi versul-cheie al textului.

Ideea iubirii eliberatoare are rădăcini mistice, deoarece versul de mai înainte aminteşte atât de sensul creştin al iubirii, cât şi de sensurile metafizice dezvoltate de Shakespeare. Reflex al divinităţii, dar şi al condiţiei iniţiale a fiinţei, iubirea reprezintă o cale de redobândire a eternităţii.

CONCEPT OPERAŢIONAL:

sonet — poezie cu formă fixă construită din două catrene şi două terţine; sub aspectul conţinutului sonetul poate ilustra orice specie lirică. Sonetul se impune în Renaştere şi se menţine de-a lungul timpului. La noi, au scris sonete numeroşi poeţi, între care M. Eminescu, V. Voiculescu.

ALTE SUBIECTE POSIBILE, LA ACEST CAPITOL:

- Prezentaţi particularităţile liricii voiculesciene
- Comentaţi câteva simboluri din opera lui V. Voiculescu

Scanned with OKEN Scanner

25 NICHITA STĂNESCU
(1933–1983)

a. Comentaţi următoarea secvenţă din poezia *În dulcele stil clasic* de Nichita Stănescu:

Stau întins şi lung şi zic,
Domnişoară, mai nimic
pe sub soarele pitic
aurit şi mozaic.
Pasul trece eu rămân.

PE SCURT:

- Poezia transfigurează un moment abia perceptibil, cel al trecerii de la înserare la seară.
- Acest moment este comparat cu pasul lin şi seducător al unei domnişoare.
- Emoţia receptării acestui moment îi dă poetului sentimentul că stăpâneşte lumea; el se simte singurul reper al universului răvăşit de prea repedea trecere a timpului, deoarece poate sesiza această fină strecurare a secundei.

PE LARG:

Finalul poeziei *În dulcele stil clasic* clarifică întrucâtva mesajul artistic prin versul ultim, o subtilă replică la un celebru vers al lui Apollinaire (*Bate ora-n alt tărâm/ Zile, nopţi trec eu rămân*).

Poezia notează emoţiile declanşate de amurgul zilei, clipă a sfârşitului, abia perceptibilă, ca un *pas de domnişoară*. Acest moment de trecere latentă, o curgere a înserării spre seara deplină (*dintr-o înserare-n seară*), generează durerea grea, evocatoare a morţii, dar şi o emoţie de îndrăgostit; de aceea *clipa cea repede* prinde imagini stranii, care oglindesc fragmentar observaţia lirică: pasul lin şi cochet coborât dintr-un zbor dureros şi trist, dar şi reflexele muribunde ale soarelui în apă, sugestii vagi ale *dorului de moarte* din poezia lui Eminescu. Stingerea luminii este anunţată fulgerător printr-o imagine care sugerează jocul, reflectarea şi sfâşietoarea disipare a razelor solare la orizont: *O secundă o secundă/ eu l-am fost zărit în undă./ El avea roşcată fundă./ Inima încet mi-afundă*. Altă metaforă a timpului, (ca şi *pasul de domnişoară*), soarele care moare la orizont, pare *o fundă* uriaşă, o podoabă a trecerii; imaginea asfinţitului se întregeşte prin secvenţa *pe sub soarele pitic/ aurit şi mozaic*, în care cele trei epitete sugerează stingerea treptată a luminii; soarele se pierde, din *funda roşcată* a rămas doar o urmă aurie, risipită prin reflexie în undele apei.

În acest peisaj de topire a luminii, se situează meditaţia poetului asupra trecerii. Adresarea derutantă *...şi zic,/ Domnişoară, mai nimic*, menţine jocul metaforic prin care poetul defineşte timpul, în alcătuirea lui cea mai firavă. Nu apăsătoarea derulare spre moarte (ca în poezia romantică) îl preocupă pe poet, ci revelaţia că timpul devine important în măsura în care el îl individualizează; de aceea, se simte singurul reper într-un univers al transformării rapide, deoarece are conştiinţa acestei treceri: *eu rămân*.

Scanned with OKEN Scanner

b. Explicați titlul poeziei *Leoaică, tânără iubirea*, de Nichita Stănescu

PE SCURT:

- Simbolul leoaicei este asociat cu emoția îndrăgostitului.
- Atributele iubirii sunt seducția, agresivitatea, pierderea identității, topirea în celălalt.

PE LARG:

Simbolul leoaicei este asociat cu cel al devorării, iar orice gest devorator implică un act de comunicare, de identificare între devorat și devorator. În bestiariile sacre ale evului mediu apare parabola renașterii prin devorare, în care animalul care ucide (de regulă, tigrul) întruchipează iubirea divină (*amor terribilis Dei)*. Dragostea și sfâșierea sunt ipostaze sacre ale cumunicării și simboluri ale sfintelor taine (nunta, moartea).

La Nichita Stănescu, simbolul apare ca o metaforă a iubirii, dar și ca o ipostază a trăirii creatoare. Aici, poetul vorbește despre emoția îndrăgostitului, seducția agresivă și fulgerătoare, care bulversează ființa și generează pierderea identității: *Mi-am dus mâna la sprânceană,/ la tâmplă și la bărbie,/ dar mâna nu le mai știe.* Emoția este înrudită cu reveria artistului, care trăiește, ca și romanticii, într-o dureroasă sfâșiere, sub amenințarea *leoaicei lehuze, cu foamea transformată-n mârâit*, dar sub *aripa* lui Dumnezeu (*Arta poetică*).

Așadar, iubirea, stare de grație a ființei, se identifică unui simbol complex, care reunește sensul seducției (*cu mișcări viclene*), pe cel al agresivității, dar și ipostaza regăsirii în altă ființă (devorarea).

c. Notați trei particularități ale liricii lui Nichita Stănescu

PE SCURT:

- Nichita Stănescu este printre primii poeți contemporani care se reîntorc la marea poezie de până la el.
- Printre înnoirile aduse de poezia stănesciană se numără viziunea nouă asupra lumii.
- Nichita Stănescu creează în poezia sa simboluri originale: îngerul, daimonul, vulturoaica, soldatul, Orfeu care ucide șoimul.
- Sub aspectul expresiei artistice aduce două înnoiri principale: depersonalizarea cuvântului și *necuvintele*.

PE LARG:

Nichita Stănescu este printre primii poeți contemporani care se reîntorc la marea poezie de dinainte de război. Pornind de la estetica argheziană, poetul integrează în atitudinea sa lirică marile momente ale poeziei românești. În creația sa se regăsește și întristarea pastorală a lui Cârlova, apare și *voluptatea morții/Nendurătoare*, în termeni aproape eminescieni (*Nod 17*); poetul cunoaște și sensul descompunerii bacoviene (*La nord de nord*), dar și deliciile ermetismului barbian (*Arbor invers*); pătrunde sensurile luminii lui Blaga (*Inima*) și învață de la Arghezi metamorfoza cuvintelor.

Abia după acest act de regăsire pe tărâmul marii poezii, își modelează verbul poetic și creează o viziune nouă asupra lumii; *viziunea* sa se compune din emoții,

Scanned with OKEN Scanner

notate în imagini de o noutate şocantă. Universul liric prinde fiinţă prin simboluri reluate obsesiv: *îngerul, daimonul, vulturoaica, poetul ca şi soldatul, Orfeu* ucigând *şoimul* sunt câteva dintre imaginile dominante ale liricii sale. Pentru Nichita Stănescu, actul creativ înseamnă înălţare, dar şi transfigurarea unui mesaj divin; de aceea inspiraţia este declanşată de atingerea îngerului sau de jocul lui ispititor; îngerul *trece cu o carte în mâini*, învăluit în tăcere, diafan şi gata în orice clipă să se risipească (*Nod 19*); îngerul personal este chinuitor, este un *daimon* care, deşi refuză comunicarea, îi lasă *versul aurit* (*Nod 28*); lumea *fioroasă de sub ceresc* este asemănată cu vulturoaica cea crâncenă şi aproape de neînvins. Soldatul ilustrează tocirea, prin marşul inutil şi epuizant (*Tocirea*), pierderea identităţii (*Un soldat*), iar uneori, el este eroul inconştient şi anonim, supus poruncii, ca şi poetul.

Sub aspectul expresiei artistice Nichita Stănescu aduce două înnoiri principale: depersonalizarea cuvântului şi necuvintele.

Nemulţumit de materialul poeziei (cuvântul), poetul încearcă, în spiritul veacului său, să spulbere iluzia că poezia trăieşte prin cuvinte; el preia repetiţia epuizantă de la Bacovia şi topeşte astfel sensul cuvântului, prin uzură: *Soldatul mărşăluia, mărşăluia, mărşăluia/ mărşăluia/ până când/ până la genunchi/ piciorul/ i se tocea, i se tocea/ i se tocea* (*Tocirea*).

Devalorizarea cuvântului prin tocire vrea să dovedească faptul că poezia e datoare să creeze emoţii, să genereze stări; de aceea cuvintele nu mai codifică, nu mai sunt un mijloc de comunicare, ci un mijloc de sugestie; ele sunt *necuvinte*: *Poezia este ochiul care plânge./ Ea este umărul care plânge/ ochiul umărului care plânge./ Ea este talpa care plânge/ ochiul călcâiului care plânge*. (*Poezia*). Versurile sunt eliberate de sens, deşi par a se derula discursiv, ele nu transmit idei sau sentimente coborâte în idei, ci textul, în întregul său, imprimă o singură sugestie: că poezia are rădăcini tragice.

Scanned with OKEN Scanner

2001 BACALAUREAT

III

TEME DE ORIENTARE CULTURALĂ

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

26 ROMANTISMUL — ESTETICA
INTRODUCERE LA *DACIA LITERARĂ*

a. Precizaţi câteva idei estetice ale curentului literar cunoscut sub numele de romantism

PE SCURT:

- Curent apărut în Europa în secolul al XIX-lea, romantismul a pătruns în literatura noastră prin scriitorii paşoptişti, dar în operele lor se manifestă şi trăsăturile altor curente (iluminism, clasicism).
- Perioada de apogeu a curentului este atinsă prin opera lui Eminescu.
- Temele principale sunt: natura şi iubirea, istoria naţională, miturile, filozofia, călătoriile interstelare şi în lumi fantastice.
- Dintre simbolurile şi motivele romantice amintim: pădurea, izvorul, lacul, castelul singuratic, oglinda, geniul, dublul etc.
- Personajul romantic este construit pe calităţi şi defecte la fel de mari, este îndrăgostit, nonconformist, îşi trăieşte idealurile cu împătimire, este revoltat etc.
- Speciile literare preferate ale romanticilor sunt poemul (cu precădere cel filozofic), nuvela fantastică, romanul de aventuri, drama istorică, idila, meditaţia şi elegia.
- Dintre scriitorii reprezentativi ai curentului amintim pe Ion Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, C. Negruzzi, V. Alecsandri, M. Eminescu.

PE LARG:

Romantismul, curent literar de amploare europeană, apărut în Franţa şi Germania în prima jumătate a veacului al XIX-lea, s-a extins în toată Europa şi a pătruns şi în literatura noastră prin scrierile lui Ion Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, C. Negruzzi, V. Alecsandri. Primul program de orientare romantică este *Introducţia* revistei **Dacia literară**, în care sunt formulate pentru prima oară teme reprezentative pentru acest curent.

Declarat romantic, Eminescu ilustrează prin întreaga sa operă estetica acestui curent şi îşi expune ideile artistice în mai multe arte poetice (*Epigonii, Scrisoarea II, Icoană şi privaz*), iar în poezia *Eu nu cred nici în Iehova* se autodeclară poet romantic.

Romanticii înnoiesc fundamental literatura, îndreptând-o spre trăsăturile definitorii ale spiritului naţional; natura patriei, istoria naţională, folclorul sunt principalele surse de inspiraţie, alături de care mai menţionăm iubirea, filozofia ş.a

De asemenea, ei instituie simboluri şi motive de circulaţie universală; vestigiile trecutului (*ruinele*) declanşează resursele meditaţiei sociale (Gr. Alexandrescu) şi nostalgia faţă de efigia *gloriosului voievod* (Eminescu); floarea albastră se înregistrează ca simbol al bucuriilor mărunte, pădurea reprezintă un loc de refugiu pentru fiinţa pregătită să-şi trăiască visul *ferice* de iubire, iar noaptea devine timpul chemărilor misterioase şi al transcenderii. Pentru scriitorii romantici luna face parte din peisajul terestru, este astrul care întreţine feeria naturii, dar şi trăirea romantică; ea înstăpâneşte fiinţa şi îi inoculează dorul de ducă; totalizează sensurile morţii şi ale duratei, ca măsură a timpului, şi de aceea sub înrâurirea ei se întâmplă lucruri stranii, faţa nevăzută a naturii devine accesibilă oricui; sub imperiul luminii selenare experienţele refulate se convertesc în vise şi în emoţii cu neputinţă de precizat: *Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate/ De dureri, pe care însă le simţim ca-n vis pe toate* (*Scrisoarea I*). Visul însuşi defineşte opera romantică; el are sens oracular (ca visul sultanului din *Scrisoarea III*), dar reprezintă şi universul de tranziţie între real şi imaginar, locul în care întâlnirea lumii astrale cu cea terestră este posibilă (ca în *Luceafărul*).

Personajul romantic este dilematic, îndrăgostit şi revoltat, supus evoluţiei. Are idealuri naţionale şi aspiră la iubirea mântuitoare, este însetat de libertate şi îşi trăieşte cu împătimire idealurile.

Atitudinea artistului romantic poate fi definită prin suferinţă şi beatitudine (ca în *Oda* eminesciană), prin exaltare şi dor dureros (ca în *Sara pe deal*); el este un *năuc* (*Icoană şi privaz*), un visător, un însetat de *formele perfecte*.

Dintre speciile literare abordate de romantici amintim drama (*Răzvan şi Vidra* de B. P. Hasdeu), poemul (*Luceafărul* de M. Eminescu), elegia (*Trecut-au anii* de M. Eminescu), meditaţia (*Melancolie, La steaua* de M. Eminescu) ş.a.

La sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului nostru, sub influenţa operei eminesciene se conturează câteva tendinţe tradiţionaliste (poporanismul, sămănătorismul), caracterizate prin trăsături romantice; de aceea, G. Călinescu defineşte perioada prin sintagma *micul romantism rural*; este vorba despre scriitori precum Delavrancea, Goga, Coşbuc.

CONCEPTE OPERAŢIONALE:

meditaţie — specia genului liric prin intermediul căreia sunt revelate idei filozofice; se construieşte pe o asociaţie de imagini poetice, iar de multe ori suprapune planul abstracţiunilor peste cel al lumii concrete; de pildă, în poezia *La steaua* de M. Eminescu, amintirea este comparată subtil cu imaginea stelei care a murit. Tonul meditaţiei este grav şi susţinut de enunţuri scurte şi secvenţe descriptive.

elegie — specia genului liric în care domină un sentiment de tristeţe insurmontabilă. Tonul de lamentaţie, expunerea metaforică a unei stări de fapt, registrul confesiv, uneori retoric (marcat de exclamaţii dureroase (*O! ceas al tainei...*), constituie principalele trăsături ale speciei. Exemple: *Mai am un singur dor, O rămâi* de M. Eminescu.

b. Ideile *Daciei literare* şi rolul ei în orientarea culturii şi a literaturii române

PE SCURT:

Ideile emise de Mihail Kogălniceanu sunt:

- Cum traducerile *nu fac o literatură*, ele trebuie înlocuite cu o creaţie originală.

Scanned with OKEN Scanner

- Pentru a se face începutul unei literaturi naționale, scriitorii trebuie să se inspire din folclorul autohton, din istoria patriei și din frumusețile spațiului românesc.
- Literatura română trebuie să fie unitară și, de aceea, este nevoie de o revistă în care să publice scriitorii din toate cele trei provincii.
- Pentru instituirea unui sistem de valori este nevoie de o critică literară obiectivă.

PE LARG:

Revista **Dacia literară** apare la Iași, în anul 1840, sub direcția lui Mihail Kogălniceanu, și va fi interzisă chiar după primul număr, căci, prin chiar numele ei, revista se adresa românilor din toate cele trei țări, într-un moment politic dificil, în care unirea nu era încă posibilă. Această deschidere către toți românii reprezintă primul pas către clădirea unei literaturi și a unei limbi unitare. În spiritul acestei recomandări *se va dezvolta literatura noastră preromantică* (momentul pașoptist) și romantică (Eminescu), până aproape de începutul secolului nostru (sămănătorismul și poporanismul vin pe aceeași direcție).

Ideile formulate de Mihail Kogălniceanu în *Introducție* la revista **Dacia literară** vizează formarea unei literaturi naționale; el observă că în cultura română domină traducerile din literaturi străine; recunoaște că este nevoie și de modele, dar *traducțiile nu fac o literatură*, ci pot fi *primejdioase* pentru *că ucid duhul național*; de aceea trebuie căutate subiecte în spațiul românesc; astfel, el recomandă ca scriitorii să fructifice episoadele eroice din istoria noastră, să transfigureze artistic frumusețile naturii și să prelucreze folclorul autohton. Totodată, Kogălniceanu pune pentru prima oară problema unei critici obiective. În acest sens, el vorbește despre o interpretare directă a operei (*a se critica cartea, iară nu autorul*) și despre o critică făcută fără ură și părtinire.

CONCEPTE OPERAȚIONALE:

sămănătorism — tendință tradiționalistă manifestată la sfârșitul secolului trecut și începutul secolului nostru și care și-a luat numele de la revista **Sămănătorul**, în paginile căreia au publicat adepții acestei orientări. Sămănătoriștii și-au propus să creeze o imagine festivistă și armonioasă a vieții rurale (idilizată), să sublinieze efectele dezastruoase ale dezrădăcinării țăranului nevoit să se mute la oraș, să reînvie imaginea trecutului luminos prin arhetipul boierului de viță veche etc. Delavrancea (ca precursor al tezei dezrădăcinării), Goga, Șt. Iosif, D. Zamfirescu au scris opere în care se regăsesc aceste tendințe, unii dintre ei ilustrând și poporanismul (Goga, de pildă).

poporanism — tendință tradiționalistă, contemporană sămănătorismului, inaugurată la revista **Viața românească** și teoretizată de Ibrăileanu. Poporanismul impune teoria specificului național în literatură; viața grea și suferințele țăranului, atitudinea subliniat critică și tema naturii caracterizează scrierile poporaniste; reprezentanții acestei tendințe sunt în egală măsură influențați și de sămănătorism: Coșbuc, Sadoveanu, Hogaș etc.

Scanned with OKEN Scanner

27 JUNIMEA ŞI CONVORBIRI LITERARE
CONTRIBUŢIA LUI TITU MAIORESCU LA DEZVOLTAREA CULTURII ŞI LITERATURII ROMÂNEŞTI

a. Notaţi două idei estetice promovate de Titu Maiorescu în studiile sale

PE SCURT:

- Titu Maiorescu (1840–1917) defineşte poezia ca *idee manifestată în formă sensibilă.*
- El vorbeşte pentru prima dată despre caracterul purificator al operei de artă.
- Subliniază caracterul ludic al artei.

PE LARG:

Titu Maiorescu, în studiul său *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, defineşte pentru prima dată poezia într-o formulare extrem de reuşită — *idee manifestată în formă sensibilă* —, făcând totodată distincţia între ştiinţă (care exprimă *adevărul*) şi artă (*chemată să exprime frumosul*). El face o minuţioasă investigaţie asupra formei (*condiţiunea materială*) şi asupra conţinutului *(condiţiunea ideală*) creaţiei literare, observând că poezia trebuie să fie dinamică, tensionată, cu deznodământ bine construit, dar mai ales trebuie să fie o ficţiune, realizată prin *exagerarea obiectului poetic*; în ceea ce priveşte forma, T. Maiorescu recomandă alegerea cuvintelor concrete, folosirea epitetului *ornant*, a metaforei, a comparaţiei (care *trebuie să fie nouă şi justă*), a figurilor de stil, în general.

În studiul *Comediile d-lui I.L. Caragiale*, Maiorescu preia ideea lui Aristotel despre funcţiile artei — *catharsis* şi *mimesis*; el spune că orice creaţie artistică are menirea de a purifica receptorul, de a-l *înălţa în lumea ficţiunii ideale*, de a-l elibera de propriile obsesii şi de lumea realităţii obiective; tot aici subliniază caracterul ludic al artei, făcând distincţia între sursa de inspiraţie şi imitarea ei într-o operă artistică.

b. Demonstraţi că Titu Maiorescu este îndrumător al culturii şi al literaturii române

PE SCURT:

- Titu Maiorescu este spiritul director al societăţii literare **Junimea** şi îndrumător al revistei **Convorbiri literare**.
- El dă principalele direcţii în dezvoltarea literaturii moderne.
- Pune bazele esteticii literare.
- Are preocupări în numeroase domenii ale culturii (lingvistică, filozofie, critică literară).
- Descoperă şi promovează talente literare importante pentru literatura noastră modernă (între care cei patru clasici: Eminescu, Creangă, Caragiale şi Slavici).
- Are o contribuţie însemnată şi în dezvoltarea învăţământului (a fost ministrul culturii şi al instrucţiei publice).

PE LARG:

Considerat, pe bună dreptate, *spritus rector* al societăţii literare **Junimea** şi îndrumător al revistei **Convorbiri literare**, Titu Maiorescu domină cultura română din a doua jumătate a veacului al XIX-lea; la cenaclul **Junimii** şi în paginile **Convorbirilor**... se

Scanned with OKEN Scanner

va constitui elita intelectualității românești, reprezentată de nume mari, precum Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, filozoful Vasile Conta ș.a.

Maiorescu dă principalele direcții în dezvoltarea literaturii moderne, în primul rând prin spiritul critic pe care îl impune la cenaclul junimiștilor și în paginile revistei, dar și prin studii fundamentale: unul dintre acestea este *Direcția nouă în poezia și proza română*, studiu care aduce idei de circulație universală și modele viabile pentru literatură (Eminescu, I.L. Caragiale). La fel de important este și studiul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, în care Maiorescu face o aspră critică la adresa mediocrității, dar, mai ales, pune bazele esteticii literare românești.

Are preocupări în numeroase domenii ale culturii; abordează problema neologismelor, recomandând, pe drumul deschis de Heliade Rădulescu, îmbogățirea vocabularului prin mijloace externe și adaptarea cuvintelor străine la nevoile limbii noastre (*Neologismele, Beția de cuvinte*), creează norme ortografice și contribuie fundamental la acceptarea scrierii fonetice (*Despre scrierea limbei române*), ține prelegeri de filozofie la **Junimea**, deschizând gustul cărturarilor români pentru filozofia clasică germană. Creează un model de discurs retoric prin studiile sale, ironizând vorbăria fără substanță (*Oratori, retori și limbuei*).

O contribuție însemnată are în domeniul criticii literare, prin studii asupra literaturii populare, dar și prin exegeze care vor crea un sistem solid de valori; în acest sens, menționăm studiul *Eminescu și poeziile lui*, primul studiu dedicat marelui poet, *Comediile d-lui I.L. Caragiale* — prin care stabilește valoarea imensă a dramaturgului, într-un moment în care el era denigrat.

O activitate valoroasă desfășoară și în domeniul învățământului, ca ministru al culturii și al instrucției publice. A scris și un jurnal intim, de mare însemnătate documentară, *Însemnări zilnice*.

c. Importanța Junimii și rolul revistei *Convorbiri literare* în dezvoltarea literaturii noastre

PE SCURT:

- **Junimea** este o societate literară, întemeiată în anul 1863, la Iași.
- Fondatorii ei sunt Iacob Negruzzi, Titu Maiorescu, Petre Carp, Theodor Rosetti și Vasile Pogor.
- **Junimea** instituie un sistem riguros de valori.
- Discuțiile literare de la **Junimea**, climatul cultural elevat și spiritul critic contribuie la selectarea talentelor autentice, ale căror creații sunt publicate în revista ***Convorbiri literare*** (apărută în 1867).

PE LARG:

În anul 1863, cinci tineri intelectuali, cu studii solide în Germania sau în Franța, întemeiază o societate, respectiv, *o adunare privată de iubitori ai literaturii și ai științei, de iubitori sinceri,* după cum mărturisește Titu Maiorescu. Aceștia sunt Iacob Negruzzi, care la doar 20 de ani obținuse titlul de doctor în drept la prestigioasa universitate din Heidelberg, Titu Maiorescu, doctor în filozofie la universitatea de la Giessen, Petre Carp, Theodor Rosetti și Vasile Pogor, toți trei cu doctorat în drept, primii doi — la universități germane (la Bonn și la Berlin), iar cel de-al treilea — la Paris. În casa lui

Scanned with OKEN Scanner

Vasile Pogor sau în cea a lui Iacob Negruzzi au loc periodic întâlniri, la care participă intelectuali ieşeni, în general literaţi, istorici, dar şi matematicieni (Culianu) sau filozofi (Vasile Conta) şi abordează teme de interes general, care din 1864 se transformă în *prelecţiuni* publice; prin caracterul lor deschis, acestea vor face cunoscută activitatea junimiştilor şi vor contribui la marea popularitate de care s-a bucurat societatea.

Titu Maiorescu formulează doctrina literară a **Junimii** (între 1867 şi 1893), impunând un spirit critic sever şi întemeiat pe cultură veritabilă. El respinge impostura, pedanteria, pledând pentru creaţia autentică, eliberată de prejudecăţi şi clădită pe principii estetice.

Scriitorii care frecventau Junimea îşi publică producţiunile în revista **Convorbiri literare**, care apare în 1867 şi devine principalul reper cultural. În paginile revistei semnează scriitori de talent şi cărturari de prestigiu (atât din Principate, cât şi din Ardeal) care vor constitui, într-un timp destul de scurt, elita culturii române. Printre aceştia se numără şi cei patru clasici ai literaturii — Eminescu, Slavici, Caragiale şi Creangă.

CONCEPTE OPERAŢIONALE:

catharsis — concept impus de Aristotel în estetica universală şi care defineşte calitatea operei de artă de a purifica, de a elibera sufletul receptorului. Sub impresia artei, omul uită de propriile-i necazuri şi se lasă copleşit de sugestiile artistice; prin aceasta el se purifică de problemele cotidiene şi trăieşte emoţia artistului, intră în lumea ficţiunii, se identifică eroului etc.

mimesis — celălalt concept prin care defineşte Aristotel arta şi care se referă la caracterul de joc al creaţiei; pentru Aristotel, arta este *imitaţia imitaţiei realităţii* pentru că experienţa trăită se metamorfozează, o dată prin viziunea artistului şi a doua oară prin modul în care acesta o transpune artistic.

ALTE SUBIECTE POSIBILE, LA ACEST CAPITOL:

- Prezentaţi studiul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* de T. Maiorescu
- Reliefaţi importanţa lui Titu Maiorescu în cadrul **Junimii**

28 SIMBOLISMUL — ESTETICA
TEME ŞI MOTIVE POETICE

a. Idei estetice ale simbolismului

PE SCURT:

- Simbolismul, conturat la jumătatea veacului în Franţa, îşi ia ca reper poezia lui Charles Baudelaire, poet care nu se înscrie în nici un curent.
- Pornind de la ideea că arta are capacitatea de a sublima realitatea, simboliştii concluzionează că orice aspect al realităţii poate deveni subiect artistic.
- Sub aspectul conţinutului, simbolismul aduce teme noi.
- În ceea ce priveşte forma, curentul simbolist impune o poezie muzicală, creată pe armonii imagistice deosebite.

Scanned with OKEN Scanner

PE LARG:

Ca orice poet mare, Baudelaire nu se înscrie în vreun curent literar, însă poezia sa constituie un model pentru scriitorii simboliști, iar el este considerat patronul spiritual al curentului (*un adevărat Dumnezeu*).

În ceea ce privește conținutul literar, simboliștii aduc înnoiri fundamentale, socotind că sursele indicate de romantici sunt limitative. Pornind de la ideea că orice aspect al realității poate fi transfigurat artistic, ei se îndreaptă spre imaginile degradării, spre emoțiile ființei mediocre și spre aventura cotidiană și își selectează temele din această sferă a existenței.

Cât privește forma, simboliștii se înrudesc cu scriitorii parnasieni, deoarece adoptă formule eufonice, considerând că muzica are prioritate prin forța ei de sugestie, iar poezia și muzica sunt înrudite. Așa se face că scriitorii simboliști adoptă refrenul, formele fixe supermelodioase, inversiunile, repetițiile și aliterația ca metode principale de sugestie fonică.

În literatura noastră, Alexandru Macedonski scrie o serie de articole în revista **Literatorul**, în care pledează pentru poezia capabilă să inoculeze emoția estetică prin sonoritatea sugestivă. Ideile sale vor fi preluate de mai mulți scriitori, care vor încerca să creeze *poema viitorului* visată de Macedonski.

De asemenea, simboliștii sunt adepții armoniei iconice realizate prin metoda *corespondenței* (sinestezia artistică); este vorba despre crearea mai multor tipuri de imagine artistică (auditivă, vizuală, olfactivă) care susțin același sentiment, aceeași impresie; de pildă, sentimentul de nostalgie față de tinerețea trecută este adeseori sugerat prin imaginea unei încăperi care păstrează un parfum vetust, imprimat în catifele grele și decolorate. Aceste îmbinări imagistice justifică și numele curentului, care trimite etimologic la sensul ritualic al dansului, dar și la regăsirea *celor separate cândva*. În literatura noastră, procedeul se regăsește cu precădere în poezia lui Dimitrie Anghel și în cea a lui Ion Minulescu.

b. Teme și simboluri cultivate în operele simboliste

PE SCURT:

- Simboliștii abordează obsesiv tema degradării materiei, configurată prin motive și simboluri precum natura devastată, cadavrul, îmbătrânirea, potopul, sentimentul morții etc.
- Alienarea ființei, ilustrată prin spleen și nevroză, dar și prin claustrare, călătoria spre ținuturi necunoscute și primejdioase.
- Aventura cotidiană conotată în imaginea rătăcirii pe străzile orașului, refugiului în hanuri pustii, în parcuri dezolante, în muzee sinistre etc.

PE LARG:

În simbolismul românesc se manifestă un interes deosebit față de peisajele dezolante care subliniază singurătatea ființei într-o lume supusă degradării; tabloul de toamnă (ca la Bacovia), dominat de corbi rău prevestitori (Traian Demetrescu), în care ființa își conștientizează singurătatea (Bacovia, Ștefan Petică), este aproape emblematic pentru poezia noastră simbolistă. Dacă în literatura franceză aspectele degradării sunt sublimate în imagini armonioase, în literatura română tema implică o anumită agresivitate

Scanned with OKEN Scanner

PE LARG:

Ca orice poet mare, Baudelaire nu se înscrie în vreun curent literar, însă poezia sa constituie un model pentru scriitorii simboliști, iar el este considerat patronul spiritual al curentului (*un adevărat Dumnezeu*).

În ceea ce privește conținutul literar, simboliștii aduc înnoiri fundamentale, socotind că sursele indicate de romantici sunt limitative. Pornind de la ideea că orice aspect al realității poate fi transfigurat artistic, ei se îndreaptă spre imaginile degradării, spre emoțiile ființei mediocre și spre aventura cotidiană și își selectează temele din această sferă a existenței.

Cât privește forma, simboliștii se înrudesc cu scriitorii parnasieni, deoarece adoptă formule eufonice, considerând că muzica are prioritate prin forța ei de sugestie, iar poezia și muzica sunt înrudite. Așa se face că scriitorii simboliști adoptă refrenul, formele fixe supermelodioase, inversiunile, repetițiile și aliterația ca metode principale de sugestie fonică.

În literatura noastră, Alexandru Macedonski scrie o serie de articole în revista **Literatorul**, în care pledează pentru poezia capabilă să inoculeze emoția estetică prin sonoritatea sugestivă. Ideile sale vor fi preluate de mai mulți scriitori, care vor încerca să creeze *poema viitorului* visată de Macedonski.

De asemenea, simboliștii sunt adepții armoniei iconice realizate prin metoda *corespondenței* (sinestezia artistică); este vorba despre crearea mai multor tipuri de imagine artistică (auditivă, vizuală, olfactivă) care susțin același sentiment, aceeași impresie; de pildă, sentimentul de nostalgie față de tinerețea trecută este adeseori sugerat prin imaginea unei încăperi care păstrează un parfum vetust, imprimat în catifele grele și decolorate. Aceste îmbinări imagistice justifică și numele curentului, care trimite etimologic la sensul ritualic al dansului, dar și la regăsirea *celor separate cândva*. În literatura noastră, procedeul se regăsește cu precădere în poezia lui Dimitrie Anghel și în cea a lui Ion Minulescu.

b. Teme și simboluri cultivate în operele simboliste

PE SCURT:

- Simboliștii abordează obsesiv tema degradării materiei, configurată prin motive și simboluri precum natura devastată, cadavrul, îmbătrânirea, potopul, sentimentul morții etc.
- Alienarea ființei, ilustrată prin spleen și nevroză, dar și prin claustrare, călătoria spre ținuturi necunoscute și primejdioase.
- Aventura cotidiană conotată în imaginea rătăcirii pe străzile orașului, refugiului în hanuri pustii, în parcuri dezolante, în muzee sinistre etc.

PE LARG:

În simbolismul românesc se manifestă un interes deosebit față de peisajele dezolante care subliniază singurătatea ființei într-o lume supusă degradării; tabloul de toamnă (ca la Bacovia), dominat de corbi rău prevestitori (Traian Demetrescu), în care ființa își conștientizează singurătatea (Bacovia, Ștefan Petică), este aproape emblematic pentru poezia noastră simbolistă. Dacă în literatura franceză aspectele degradării sunt sublimate în imagini armonioase, în literatura română tema implică o anumită agresivitate

Scanned with OKEN Scanner

și tristețe, ambele consecințe ale implicării eului, florilor transfigurat de Baudelaire *îmboboceşte* (viermii îi par flori albe), conferindu-i poetului impresia că nimic grotesc nu există într-o lume a transformării. Această atitudine lirică de bravadă lipsește din literatura noastră. În schimb, Bacovia trăiește cu secretă voluptate descompunerea materiei: *Sunt câțiva morți în oraș, iubito,/ Chiar pentru asta am venit să-ți spun:/ Pe catafalc, de căldură-n oraș, —/ Încet, cadavrele se descompun.* (*Cuptor*).

O imagine a sfârșitului și a descompunerii totodată este amurgul, de asemenea, ridicat la rang de simbol în poezia simbolistă. În poezia lui Bacovia, amurgul reflectă tema *spleen*-ului; sensurile dizolvării universale sunt exprimate prin amurgurile de toamnă apăsătoare: *Amug de toamnă violet.../ Din turn, pe câmp, văd voievozi cu pleteː Străbunii trec în pâlcuri violete,/ Orașul tot e violet.* (*Amurg violet*). Imagine a alterării, lumea violetă coboară în moarte o dată cu soarele și cu toamna; ambele momente, atât asfințitul, cât și anotimpul, sunt pentru Bacovia proiecții ale sfârșitului. Amurgul apare însă și ca simbol al morții violente: *însângerat*, apusul face ca frunzele care cad să pară *lacrimi mari de sânge* (*Amurg*). În peisajul auster al iernilor bacoviene, amurgul este *sumbru, de metal* și tulburat de zborul unui corb (*Amurg de iarnă*), pe câtă vreme, amurgurile de vară sunt *roșii, nupțiale* (*Amurg de vară*). Tot în spirit simbolist, Ștefan Petică numește amurgul *ceasul jertfelor de seară*, sublimându-i sensurile dramatice: *Apune soarele pe dealuri/ În slava purpurei de sânge/ Și răsunând adânc din valuri/ Doinește-un glas și parc-ar plânge;* (*Fecioara în alb*).

Printre temele simboliste se numără și aventura domestică, asociată adeseori cu imaginea rătăcirii pe străzile orașului sau prin grădini. Ființa boemă străbate orașul resimțind teroarea unei lumi limitate și bolnave (Bacovia) sau cu bucuria de a descoperi experiența senzațională (Minulescu); alteori, grădina, univers artificial prin care funcționează mitul deliciile labirintului, satisface și ispitele la care este supus sufletul rafinat; de aceea, pentru scriitorii simboliști, grădina constituie un univers al rătăcirii, dar și un pretext de realizare a sinesteziei artistice. Dimitrie Anghel are un volum de versuri intitulat *În grădină*; miresmele dulci, fragilitatea florilor și explozia cromatică se subordonează unui sentiment de reverie binefăcătoare: *Sfioase-s bolțile spre sară, și mai sfioasă-i iasomia:/ Pe fața ei neprihănită se-ngână-n veci melancolia/ Seninului de zare stânsă, și-n trandafiri cu foi de ceară/ trăiesc mâhnirile și plânge norocul zilelor de vară./ Atâtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă* (*În grădină*). La Macedonski, parfumul grădinilor generează *bețiile rare*, o senzație de plutire exuberantă.

CONCEPT OPERAȚIONAL:

aliterația — procedeu stilistic care constă în repetarea unui sunet, ceea ce creează sugestii auditive, completând fonic imaginea poetică: ***Sfioase-s bolțile spre sară, și mai sfioasă-i iasomia***; în cazul de față, aliterația creată pe sunetul **s**, întărită și de reluarea epitetului, sugerează foșnetul stins al grădinii ofilite.

Scanned with OKEN Scanner

şi tristeţe, ambele consecinţe ale implicării eului liric; respectiv, hoitul transfigurat de Baudelaire *îmboboceşte* (viermii îi par flori albe), conferindu-i poetului impresia că nimic grotesc nu există într-o lume a transformării. Această atitudine lirică de bravadă lipseşte din literatura noastră. În schimb, Bacovia trăieşte cu secretă voluptate descompunerea materiei: *Sunt câţiva morţi în oraş, iubito,/ Chiar pentru asta am venit să-ţi spun;/ Pe catafalc, de căldură-n oraş, —/ Încet, cadavrele se descompun.* (*Cuptor*).

O imagine a sfârşitului şi a descompunerii totodată este amurgul, de asemenea, ridicat la rang de simbol în poezia simbolistă. În poezia lui Bacovia, amurgul reflectă tema *spleen*-ului; sensurile dizolvării universale sunt exprimate prin amurgurile de toamnă apăsătoare: *Amug de toamnă violet.../ Din turn, pe câmp, văd voievozi cu plete;/ Străbunii trec în pâlcuri violete,/ Oraşul tot e violet.* (*Amurg violet*). Imagine a alterării, lumea violetă coboară în moarte o dată cu soarele şi cu toamna; ambele momente, atât asfinţitul, cât şi anotimpul, sunt pentru Bacovia proiecţii ale sfârşitului. Amurgul apare însă şi ca simbol al morţii violente: *însângerat*, apusul face ca frunzele care cad să pară *lacrimi mari de sânge* (*Amurg*). În peisajul auster al iernilor bacoviene, amurgul este *sumbru, de metal* şi tulburat de zborul unui corb (*Amurg de iarnă*), pe câtă vreme, amurgurile de vară sunt *roşii, nupţiale* (*Amurg de vară*). Tot în spirit simbolist, Ştefan Petică numeşte amurgul *ceasul jertfelor de seară*, subliniindu-i sensurile dramatice: *Apune soarele pe dealuri/ În slava purpurei de sânge/ Şi răsunând adânc din valuri/ Doineşte-un glas şi parc-ar plânge;* (*Fecioara în alb*).

Printre temele simboliste se numără şi aventura domestică, asociată adeseori cu imaginea rătăcirii pe străzile oraşului sau prin grădini. Fiinţa boemă străbate oraşul resimţind teroarea unei lumi limitate şi bolnave (Bacovia) sau cu bucuria de a descoperi experienţa senzaţională (Minulescu); alteori, grădina, univers artificial prin care fiinţa imită deliciile labirintului, satisface şi ispitele la care este supus sufletul rafinat; de aceea, pentru scriitorii simbolişti, grădina constituie un univers al rătăcirii, dar şi un pretext de realizare a sinesteziei artistice. Dimitrie Anghel are un volum de versuri intitulat *În grădină*; miresmele dulci, fragilitatea florilor şi explozia cromatică se subordonează unui sentiment de reverie binefăcătoare: *Sfioase-s bolţile spre sară, şi mai sfioasă-i iasomia:/ Pe faţa ei neprihănită se-ngână-n veci melancolia/ Seninului de zare stânsă, şi-n trandafiri cu foi de ceară/ trăiesc mâhnirile şi plânge norocul zilelor de vară./ Atâtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă* (*În grădină*). La Macedonski, parfumul grădinilor generează *beţii rare*, o senzaţie de plutire exuberantă.

CONCEPT OPERAŢIONAL:

aliteraţia — procedeu stilistic care constă în repetarea unui sunet, ceea ce creează sugestii auditive, completând fonic imaginea poetică: ***Sfioase-s bolţile spre sară, şi mai sfioasă-i iasomia***; în cazul de faţă, aliteraţia creată pe sunetul **s**, întărită şi de reluarea epitetului, sugerează foşnetul stins al grădinii ofilite.

Scanned with OKEN Scanner

29 MODERNISM ŞI TRADIŢIONALISM
PERIOADA INTERBELICĂ

PE SCURT:

- În perioada dintre cele două războaie mondiale în literatura noastră se manifestă atât tendinţe înnoitoare (moderniste), cât şi orientări tradiţionaliste, adepte ale tezei specificului naţional.
- Revista **Gândirea** determină apariţia unei adevărate mişcări tradiţionaliste.
- Literatura se înnoieşte prin creaţiile de avangardă şi prin adoptarea parţială a suprarealismului (curent european, specific secolului nostru).
- Între aceste două tendinţe (tradiţie şi modernism) se situează tezele lovinesciene, care pledează în favoarea integrării artistice europene prin mijloace autohtone.

PE LARG:

Continuând preocuparea sămănătorismului şi a poporanismului pentru crearea unei literaturi care să ilustreze trăsăturile spiritualităţii româneşti, revista **Gândirea** determină apariţia unei adevărate mişcări tradiţionaliste. Colaboratorii şi adepţii revistei aşază în centrul preocupărilor ortodoxismul, pe care îl consideră fermentul spiritual al naţiei. Nichifor Crainic, Lucian Blaga, V. Voiculescu adoptă în operele lor teme şi simboluri de sorginte biblică, încercând să recreeze lumea din perspectiva unui sentiment religios. Scriitorii care fac parte din gruparea **Gândirii** se reîntorc, de asemenea, la miturile tradiţionale în a căror prelucrare urmăresc revelarea sacralităţii originare.

În aceeaşi perioadă, revista **Sburătorul**, condusă de E. Lovinescu, adună scriitori interesaţi de modernizarea literaturii precum L. Rebreanu, H. Papadat-Bengescu, I. Barbu etc. Eugen Lovinescu (1881–1943) este creatorul unui studiu monumental pentru cultura noastră şi care a avut o înrâurire extraordinară asupra generaţiei '27, anume *Istoria civilizaţiei române moderne*. Totodată, prin cenaclul şi revista **Sburătorul**, Lovinescu are desigur cel mai important rol în stimularea actului creativ interbelic. Scrierile lovinesciene se caracterizează prin rafinament critic şi mai ales prin viziune sincronică. El înţelege prin noţiunea de *sincronism* necesitatea ca o cultură mică, precum cea română, să se raporteze permanent la cultura etalon a lumii (cea franceză). De aceea, toate studiile criticii lovinesciene au în vedere sistemul universal de valori.

Tot acum, Tudor Vianu (1897–1964) pune bazele esteticii moderne (*Estetica*), iar G. Călinescu adoptă un sistem critic insolit (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

În continuarea tezelor lovinesciene, generaţia lui Mircea Eliade, în special prin gruparea **Crinul alb**, pornind de la suferinţa de a face parte dintr-o *cultură mică* (după cum declarase Cioran), pledează pentru integrare europeană prin adaptarea formelor universale la fondul românesc şi printr-o strădanie generală de popularizare a culturii române.

Literatura de avangardă, reprezentată în primul rând de Urmuz, este susţinută prin mai multe reviste create sub impresia suprarealismului, curent literar care, printre altele, îşi propune să transforme universul subconştientului în imagine artistică. La noi, Arghezi, în volumul *Flori de mucigai*, creează viziuni suprarealiste.

Scanned with OKEN Scanner

CONCEPTE OPERAȚIONALE:

tradiționalism — termen care desemnează tendința de conservare a valorilor autohtone într-un sistem de referință artistic; termenul definește preocuparea constantă a cărturarilor români față de teza specificului național.

modernism — termen care definește tendința de înnoire a literaturii și perioadele în care scriitorii au manifestat interes pentru curente și idei universale. În mod convențional, este numită literatură modernă perioada de la Eminescu până în prezent.

sincronism — termen impus de Eugen Lovinescu, care se referă la nevoia oricărei literaturi de a se raporta în permanență la modelele pe care timpul le impune; literatura română, de pildă, trebuia să se sincronizeze cu literatura franceză, punctul cel mai înalt al literaturii universale în acel moment. Respectiv, pentru ca cineva să-și cunoască valoarea trebuie să se măsoare cu cel aflat pe primul loc în lume.

Scanned with OKEN Scanner

2001

BACALAUREAT

IIII

LIMBA ROMÂNĂ

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

30 ORIGINEA ŞI DEZVOLTAREA LIMBII ROMÂNE

a. Precizaţi etapele dezvoltării limbii române

PE SCURT:

- În jurul anului 600 se încheie procesul de formare a limbii române.
- Între secolele al VI-lea şi al VIII-lea limba română asimilează o serie de influenţe slave.
- *Epoca anteliterară* este cuprinsă între secolele al VIII-lea şi al XV-lea.
- *Limba română veche* (sec. XVI-XVIII).
- Începuturile *perioadei moderne* sunt făcute de Şcoala Ardeleană şi consolidate prin contribuţia paşoptiştilor care au creat *curentul istoric şi popular.*
- Societatea literară **Junimea**, prin contribuţia marilor clasici, creează o limbă literară, la jumătatea veacului al XIX-lea, când începe perioada modernă.

PE LARG:

Lingviştii şi istoricii români au concepţii diferite în privinţa perioadelor importante ale dezvoltării limbii noastre, dar majoritatea sunt de acord că există o lungă perioadă de formare, o alta, şi mai lungă, de consolidare prin evoluţie orală, o perioadă a începuturilor limbii literare (scrise) şi o alta modernă.

După romanizare, populaţiile dace de la nord de Dunăre, cât şi cele trace din sud vor vorbi o latină populară care va evolua după legi proprii, lipsită de cizelare culturală sau de relaţii cu civilizaţia celor două imperii romane agresate de atacurile barbarilor.

Această limbă (*protoromâna*) este atestată în două cronici bizantine, cea a lui Simokattes, din secolul al VII-lea, şi cea a lui Theophanes, din secolul al VIII-lea. Ambii cronicari povestesc despre o bătălie purtată de bizantini împotriva avarilor, în anul 587, în timpul căreia un trac a strigat ceva într-o limbă asemănătoare cu latina. Cuvintele tracului sunt *torna, torna, fratre!* (*întoarce-te, întoarce-te, frate!*) şi consemnează *naşterea* limbii române; cum în armata bizantină soldaţii vorbeau între ei în greceşte, iar comenzile militare erau date în limba latină, înseamnă că strigătul tracului trebuie să fi fost într-o limbă lesne de confundat cu latina, dar totodată vorbită curent în Tracia (unde se petrece acţiunea) de către soldaţii traci, înrolaţi în armata bizantină. Pornindu-se de la aceste cronici, în mod convenţional, s-a acceptat ideea că la anul 600 atât la sud, cât şi la nord de Dunăre se vorbea o limbă bine întemeiată,

desprinsă din latina populară, anume limba română, iar îndemnul *torna*, sau *retorna* constituie cea dintâi rostire românească atestată documentar.

Între secolele al VI-lea şi al VIII-lea pe teritoriul de astăzi al ţării noastre se perindă triburi de slavi; primul val, apărut în secolul al VI-lea, se aşază în sudul actualei Românii şi stă acolo aproape un secol, apoi, la chemarea Bizanţului, trece Dunărea; slavii veniţi în secolul al VIII-lea sunt asimilaţi de populaţia românească; în aceste condiţii, limba română primeşte o serie de influenţe slave, dar faptul că structura limbii noastre rămâne, în esenţă, latinească, dovedeşte că în această perioadă limba română, deşi arhaică, era bine consolidată, iar procesul de constituire — de mult încheiat.

Epoca anteliterară, după cum o numeşte Iorgu Iordan, este cuprinsă între secolele al VIII-lea şi al XV-lea, perioadă în care, limba noastră evoluează în totală izolare de celelalte limbi romanice şi în condiţii istorice grele.

În secolele XVI–XVIII se fixează începuturile scrisului românesc şi, o dată cu el, începe etapa formării unei limbi literare. Limba română veche are un teren restrâns, căci primele scrieri sunt traduceri religioase (manuscrisele maramureşene), scrisori private (Scrisoarea lui Neacşu din Câmpulung), cronici istorice (ca letopiseţele cronicarilor moldoveni) şi aproape deloc scrieri literare (singura creaţie importantă fiind *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir).

Începuturile *perioadei moderne* sunt făcute abia de Şcoala Ardeleană şi consolidate prin contribuţia paşoptiştilor care au creat *curentul istoric şi popular*; acum se fixează primele norme literare prin gramaticile cărturarilor ardeleni şi prin *Gramatica* lui Heliade Rădulescu.

În secolul al XIX-lea, **Junimea**, prin strădania consecventă a lui Titu Maiorescu, dar mai cu seamă prin operele marilor clasici, pune bazele limbii literare moderne.

b. Demonstraţi originea latină a limbii române

PE SCURT:

- Structura gramaticală a limbii noastre este moştenită din latină.
- Majoritatea cuvintelor importante (adică cele care fac parte din *fondul principal lexical*) au origine latinească.

PE LARG:

După războaiele din anii 101–102, 105–106, Dacia este cucerită de către romani şi transformată în provincie a imperiului; procesul de romanizare a dacilor este rapid, datorită superiorităţii covârşitoare a civilizaţiei cuceritorilor. Administraţia romană întemeiază aşezări, canalizează cetăţile, ridică monumente, terme, aduce o lume seducătoare şi către care unicul drum de acces era limba latină. Din perioada stăpânirii romane există inscripţii, dar mai ales dovezi arheologice, despre romanizarea Daciei şi despre adoptarea limbii latine pe întreg teritoriul colonizat. Evoluând din latina populară, limba română a primit după anul 600 numeroase influenţe, care însă nu i-au alterat nucleul latin; limba constituie o ilustrare fidelă a istoriei generale, iar pentru români, ea este principala sursă în reconstituirea unor epoci importante (cum ar fi perioada cuprinsă între secolele al IV-lea şi al VII-lea), dar şi a substratului dacic sau

Scanned with OKEN Scanner

în stabilirea tipului de relaţii pe care le-au avut strămoşii noştri cu diferitele populaţii care s-au perindat pe acest teritoriu.

Izolată cultural, întemeiată exclusiv prin comunicare orală, limba română are la bază latina vorbită, care de-a lungul timpului a suportat numeroase modificări, mai ales la nivel fonetic.

Dintre acestea menţionăm schimbarea accentului şi dispariţia consoanelor finale (latinescul *densus* a devenit în română — *des*); de asemenea, vocalele neaccentuate au dispărut ori s-au închis: *calidus* a devenit *cald*, iar *oculus* a evoluat la forma *ochi*. Structura morfologică a limbii noastre păstrează cu fidelitate modelul latinei colocviale; dintre cele cinci declinări cunoscute în latina cultă, primele trei erau folosite în limbajul comun şi acestea s-au păstrat şi în limba noastră: substantivele de declinarea I, de genul *casa-casae*, s-au conservat în română în forma *casă-case*; declinarea a II-a a pierdut doar consoana finală de la nominativ singular, aşa încât un substantiv de genul *lupus-lupi* a devenit *lup-lupi*, iar substantivele de declinarea a III-a respectă şi ele schema originară: *frater>frate*. Foarte bine s-au păstrat formele de genitiv şi vocativ: *casae>case, domine>doamne*. Pronumele personal descinde, de asemenea, din cel latinesc: *ego>eu, mihi>mie, me>mă* etc. Consecinţă a comunicării orale, pronumele demonstrativ *ille* post-pus substantivelor şi adjectivelor a devenit articol enclitic, preferându-se alte pronume demonstrative, probabil mai sugestive, cum ar fi *iste*, devenit *ăsta*. În latina vorbită, încă înainte de secolul al II-lea se înlocuise forma cultă a comparativului adjectivelor — *altior* — cu forma *magis altus*, preluată şi în româneşte — *mai înalt*. Şi conjugarea verbelor este moştenită integral din latină; exemplificăm prin perfectul simplu al verbului *a fi*, care dovedeşte cel mai bine latinitatea limbii noastre, conservând fidel indicativul perfect latinesc: *fui, fuisti, fuit, fuimus, fuistis, fuerunt*. De asemenea, sub raport sintactic, româna continuă latina comună. În latina cultă locul subiectului nu era stabil, pentru că era imposibilă o confuzie a lui, atâta timp cât desinenţele cazuale erau auzite bine. După ce consoanele finale încep să dispară, doar locul cuvintelor în frază mai poate fixa funcţia lor sintactică; aşa se face că în latina vorbită se respecta următoarea ordine, valabilă şi pentru limba noastră: subiect, predicat, complement direct.

În ceea ce priveşte vocabularul, se poate urmări şi mai clar povestea limbii noastre. Studierea cuvintelor moştenite din latină a condus pe mulţi cercetători la concluzia că Dacia a fost colonizată cu o populaţie orăşenească; astfel, un cuvânt citadin, precum *pavimentum*, care însemna *pardoseală, pavaj*, a dat în româneşte *pământ*, iar cuvântul *terra* care avea sensul de *ţinut* şi care era folosit într-un limbaj semi-oficial a creat în româneşte *ţară*. Mai multe cuvinte par să se fi născut într-o perioadă de confluenţă între ritualuri păgâne şi creştinism; aşa de pildă, cuvântul *drac* (*dracco*) are doar în româneşte sensul de *duh rău, demon*, iar prin forma *zănatic* creştinii îi desemnau iniţial pe idolatrii zeiţei Diana — nume de la care s-au mai format şi cuvintele *zână* şi *sânziene*. Tot vechi (înainte de secolul al IV-lea) sunt şi cuvintele *mormânt, comând, priveghi, lună*, iar după generalizarea creştinismului (după anul 350) vor mai apărea şi alţi termeni precum *ajun, altar, duminică, botez, câşlegi, creştin* etc. Dar moştenirea latină este cu mult mai importantă în ceea ce priveşte lexicul. Cele mai multe dintre cuvintele uzuale, adică cele care constituie *fondul principal lexical*, sunt de origine latină. Astfel, elementele universului înconjurător sunt desemnate în bună parte prin

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte care provin din limba latină: *cer* (din *coelum,i*), *soare* (*sol,is*), *stea* (*stella,ae*); de asemenea, terminologia familiei (*mamă, tată, fiu, soacră, cumnat, noră*), cuvintele care definesc părţile corpului (*cap, ochi, mână, păr, nas* etc.) sau alimentele indispensabile vieţii (*lapte, carne, pâine*) sunt toate de origine latină.

Structura etimologică a vocabularului român este dominată de cuvinte moştenite sau venite de-a lungul timpului, pe cale cultă, din latină. Una dintre cele mai bune statistici a cuvintelor din limba română este cea a lui D. Macrea, pe care o transcriem aici: 20,02% din vocabularul actual al românei este compus din cuvinte de origine latină; restul cuvintelor provin din slava veche (7,98%), din bulgară (1,78%), din sârbă (1,51%), din turcă (3,62%), din maghiară (2,17%), din neogreacă (2,37%), din franceză (38,42%), din latina literară (2,39%), din italiană (1,72%), din germană (1,77%); în afară de acestea, mai există cuvinte onomatopeice (2,24%), de origine nesigură (2,73) sau de origine necunoscută (5,58%).

G. CĂLINESCU DESPRE LATINITATEA LIMBII NOASTRE:

„Că limba în structura şi lexicul ei fundamental este latină pare un fapt izbitor. Înrâurirea slavă, cam masivă, rătăceşte totuşi pe străinul de grai neolatin, nepregătit filologiceşte. [...] tot ce priveşte situarea omului pe pământ şi sub astre, ca fiinţă liberă, civilă, cu instituţii şi viaţă economică elementară, categoriile existenţei, în sfârşit, intră în zona latină.

Românul crede în *Dumnezeu*, în îngeri, în *zâne* şi a fost *botezat* de *preot* la *biserică*, unde *duminica*, mai ales *bătrân*, îşi face *cruce* şi *se roagă*. El nu e *păgân*, căci vede deasupra lui, pe cer, soarele, luna şi stelele, şi nici *sălbatic*. E *domn*, om *vechiu* de *cetate* şi *ţăran*, având o *ţară*, o *lege*, ascultând de un *împărat*." (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, 1984, p. 8)

c. Limbă populară; limbă literară; graiuri; limba literaturii

PE SCURT:

- Limba evoluează după două legi: *norma lingvistică* (cum se spune) şi *norma literară* (cum ar trebui să se spună).
- Limba pe care o vorbesc şi în care se înţeleg majoritatea românilor, supusă normei lingvistice, se numeşte limbă *populară*.
- Ea include numeroase limbaje individuale (colocviale) sau regionale.
- Limba *literară*, supusă normei literare, constituie *aspectul cel mai desăvârşit al limbii întregului popor* (Iorgu Iordan) şi se manifestă în comunicarea scrisă.
- Literatura foloseşte limba literară, dar şi elemente specifice limbii populare, mai precis, foloseşte toate aspectele limbii.

PE LARG:

Formată, probabil, la sud şi la nord de Dunăre, limba noastră, deşi nu are un număr foarte mare de vorbitori, se întinde pe un spaţiu larg, care aminteşte de locul ei de formare. Diferenţele lingvistice dintre grupurile geografice de români sunt neesenţiale, ele manifestându-se mai ales la nivelul vocabularului. Izolarea geografică şi culturală a condus la o evoluţie particulară pentru fiecare zonă în parte, iar aceste diferenţe au

Scanned with OKEN Scanner

determinat împărţirea limbii române în patru dialecte: *dacoromân, aromân, meglenoromân şi istroromân*. Dialectul dacoromân se vorbeşte pe teritoriul de astăzi al României, în Basarabia, Bucovina şi în câteva sate de graniţă din Banatul sârbesc, din Ungaria şi din Bulgaria. Acest dialect are mai multe subdialecte (graiuri), foarte puţin diferenţiate, după principalele zone geografice: Moldova, Valahia, Transilvania, Banat, Bucovina, Basarabia.

Dialectul aromân sau macedoromân este vorbit de aromâni (cuţovalahi, sau zinzari, sau armâni) care sunt răspândiţi în toată Peninsula Balcanică: Grecia, Albania, Macedonia, Bulgaria. Meglenoromânii trăiesc în Grecia (mai precis în nord-estul oraşului Salonic), în Dobrogea şi în Asia Mică, iar dialectul istroromân se vorbeşte în câteva sate din Istria.

Aceste dialecte vin dintr-o perioadă străveche, mai exact din perioada de formare a limbii române, când tracii romanizaţi ocupau întregul spaţiu balcanic; istoria i-a despărţit, i-a spulberat şi pe unii i-a condamnat la dispariţie, căci în afară de dacoromâni, toţi ceilalţi sunt bilingvi, iar numărul lor este în continuă diminuare.

Limba în care comunică oral românii din toate regiunile, adică aspectul cel mai răspândit al limbii vorbite, se numeşte limbă *populară*; dincolo de diferenţele regionale există cuvinte şi un cod lingvistic comun, care fac posibilă înţelegerea între românii care vorbesc diferite graiuri. Limba *vie* (vorbită) şi populară (răspândită) se află în permanentă metamorfoză; ea funcţionează conform *normei lingvistice*, adică acelei legi care impune o formă a vorbirii, un cuvînt sau o anume îmbinare de cuvinte doar pentru că cei mai mulţi oameni se exprimă astfel.

Limba populară constituie baza limbii scrise; aceasta se supune *normei literare*, adică unor reguli instituite convenţional de către cărturari. Literatura foloseşte şi limba literară şi limba populară, dar fiecare scriitor creează formule şi îmbinări de cuvinte prin care contribuie la înnoirea limbii literare. În funcţie de modificările care au loc în limba populară şi în cea a literaturii se hotărăsc legile după care funcţionează limba literară — *aspectul cel mai îngrijit al limbii*.

CONCEPT OPERAŢIONAL:

umanism — curent ideologic manifestat în cadrul Renaşterii europene (sec. XIV-XVI), care avea ca ideal un tip de cărturar erudit şi izolat în cetatea literelor; de asemenea, preocupaţi de demnitatea omului, umaniştii îl aşază în centrul preocupărilor, de unde şi numele curentului. La noi, trăsături ale acestui curent se manifestă în scrierile cronicarilor din secolul al XVII-lea.

31 STILURILE LIMBII ROMÂNE

a. Explicaţi noţiunea de stil şi prezentaţi succint stilurile funcţionale ale limbii

PE SCURT:

- Stilul sau limbajul reprezintă modul particular de exprimare pentru un individ sau pentru un grup social.
- Limba naţională cuprinde un mod oral de comunicare (limba vorbită) şi aspectul cult, exprimarea scrisă (limba literară).

Scanned with OKEN Scanner

- În cadrul limbii literare se manifestă mai multe stiluri specializate: stilul ştiinţific, stilul juridico-administrativ, stilul jurnalistic, stilul beletristic.

PE LARG:

Modul de exprimare specific unui individ sau unui grup se modelează şi se cristalizează în timp, în funcţie de cultura, de mentalităţile etnice, de condiţiile sociale; limba se află în directă legătură cu spaţiul de vieţuire, iar în procesul comunicării orale apar continuu modificări, de multe ori spectaculoase. În ceea ce priveşte limba scrisă, există norme şi reguli care asigură un mod de comunicare armonios, numit *limbă literară* — adică *aspectul cel mai îngrijit al limbii*.

Parte integrantă a limbii naţionale, alături de limbajul oral, limba literară suportă şi ca modificări, sub influenţa evoluţiei limbii vii, acceptate convenţional şi periodic.

În cadrul limbii literare se manifestă mai multe stiluri specializate: stilul ştiinţific, stilul juridico-administrativ, stilul jurnalistic, stilul beletristic.

Limbajul manualelor, al tratatelor sau articolelor academice se numeşte stil ştiinţific; este vorba despre o comunicare clară, al cărei principal scop este de a transmite informaţii fără echivoc; de aceea, stilul ştiinţific respectă norma literară şi evită orice complicaţie stilistică. Cu precădere descriptiv, textul ştiinţific plasează mesajul la timpul prezent, evitând absolutizările şi păstrând un ton neutru; la nivelul vocabularului, operează cu noţiuni şi concepte (substantive abstracte), multe de circulaţie internaţională, de aceea elementele regionale, populare sau arhaice apar doar acccidental, predominând neologismele şi cuvintele specializate.

Stilul juridic şi administrativ caracterizează exprimarea actelor oficiale, a documentelor normative, cum ar fi Constituţia, procesele-verbale, actele întocmite în tribunale, cererea oficială, chitanţele etc. Ca şi cel ştiinţific, limbajul juridico-administrativ are un caracter închis şi obiectiv; uzează de un vocabular special, caracterizat prin termeni neologici (mulţi de circulaţie internaţională) sau prin cuvinte preluate din limba comună şi care au căpătat un sens special prin mutaţiile lingvistice suportate. De asemenea, acest limbaj foloseşte clişee, formule stereotipe, sintagme care codifică mesaje a căror receptare necesită o iniţiere prealabilă în domeniul juridic sau administrativ.

Limbajul ziarelor, al revistelor, al textelor citite la radio sau televiziune este numit stil publicistic. El are ca principal obiectiv accesibilizarea informaţiei şi, de aceea, este imixtat de elemente specifice exprimării orale, de stiluri individuale (argotic, de jargon, familial) sau de neologisme care definesc structuri şi forme de civilizaţie acceptate de majoritatea populaţiei. Limbajul juridic încalcă norma literară, uneori propune mai multe trepte de receptare a textului şi apelează la ornamente stilistice care ambiguizează informaţia. În funcţie de publicul căruia i se adresează, textul publicistic este fie concis şi informativ, fie didactic (în articolele de popularizare), fie discursiv (în editoriale), sau expresiv estetic (în eseuri sau reportaje subiective).

Stilul beletristic este specific operelor literare; acest limbaj este mobil, deschis la numeroase interpretări, căci funcţia sa principală este expresivitatea artistică. Mesajul, fiind mediat de ornamentele stilistice, îşi pierde caracterul informativ şi capătă dimensiune estetică, determină stări şi predispoziţii spirituale. La nivelul limbajului artistic apar elemente preluate din toate celelalte stiluri.

Scanned with OKEN Scanner

D. IRIMIA — DESPRE STILURILE FUNCȚIONALE:

„Expresie a întrebuințării limbii în domeniul cunoașterii științifice a lumii, stilul științific se constituie într-un termen-extremă al registrului stilistic al limbajului scris, opus stilului beletristic, celălalt termen-extremă (între ele își dezvoltă identitatea specifică stilurile publicistic și juridico-administrativ), expresie a întrebuințării limbii în domeniul cunoașterii artistice a lumii." (Dumitru Irimia — *Structura stilistică a limbii române contemporane*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, p. 103)

b. Comentați caracteristicile de stil ale următorului text:

„Teoria cromozomică este o teorie corpusculară, adică demonstrează că ***zestrea ereditară a organismului este înmagazinată în formațiuni nucleare care se pot identifica în faza de diviziune a celulelor (cu excepția amitozei). Aceste formațiuni nucleare sunt cromozomii.***"

PE SCURT:

- Textul este redactat în limbaj științific.
- Are caracter explicativ, deoarece definește o noțiune.
- Uzează de termeni abstracți care presupun o minimă inițiere în domeniul biologiei.
- Enunțurile sunt scurte și clare.

PE LARG:

Aparținând limbajului științific, textul este compus din enunțuri scurte și clare, deoarece explică o teorie instituită. Scriere cu caracter didactic, fragmentul are un caracter excesiv demonstrativ, reluând într-o frază suplimentară sensul sintagmei care constituie nucleul informației — *teoria cromozomică*. De asemenea, uzează de noțiuni și concepte care presupun o minimă inițiere în domeniul biologiei, așa cum ar fi *cromozomi, organism, amitoză, ereditar* etc. Cuvintele comune, precum *zestre* și *formațiune,* capătă un sens special prin contextul sintagmatic: *zestrea ereditară, formațiuni nucleare.* Textul respectă norma literară și nu permite ambiguități în receptare.

c. Comentați caracteristicile de stil ale următorului text:

Pântru aceea toate ostenelile mele, cu cele mai din urmă metoade nu mi-au succes. Pântru aceea, doară ieri și alantăieri am simțit acel simțământ carele se numește, mă rog, penetrățiune, când am văzut acea mândreață de școleri ca o lejiune din acelea, care au vin`t cu divul Traian și au trecut întâi pe la Vîminacium — Ionescule! — și al doilea pe la Egreta-Dubretis — Gheorghicescule! — pe podul lui Apolodor — Otopene!

PE SCURT:

- Textul se încadrează în stilul beletristic.
- Reprezintă un fragment din discursul unui personaj și are un pronunțat caracter retoric.
- Limbajul personajului se individualizează la toate nivelurile limbii.
- Caragiale comprimă trăsături caracterologice în limbajul personajului.

Scanned with OKEN Scanner

PE LARG:

Textul face parte din schița *Emulațiune* de I.L. Caragiale și cuprinde discursul lui Marius Chicoș Rostogan — *pedagogul absolut*, după cum îl numește autorul, bagatelizând seriozitatea dascălului ardelean. De la bun început, scriitorul atenționează în privința pronunției originale a personajului, care sintetizează mai multe tendințe didactice în stilul său de rostire; nu este vorba despre fonetisme transilvănene, decât în extrem de mică măsură, ci despre o atitudine voit retorică. Pedagogul de *școală nouă* apare ținând conferințe sau în dialog cu elevii, de aceea limbajul personal constituie principalul mijloc de caracterizare. Ființă retorică, Rostogan vorbește declamativ și formulistic, uneori discursul său, frizând demagogia lui Cațavencu. Adresările nominale accentuează emoția ascensională a profesorului, dar și dorința lui disperată de a fi ascultat și de a le transmite elevilor trăirile înălțătoare pe care i le-a declanșat parada regală. Efectele comice survin tocmai din alăturarea dintre nume celebre și numele elevilor cărora li se cere ascultare; evocarea și atenționarea intră într-un conflict ilar.

Evident, ca mai toate personajele caragialești, și pedagogul are un tic verbal, și anume unul specific meseriei și poziției lui sociale: *mă rog*. Acest enunț incidental conține o multitudine de sensuri atitudinale, specifice oratorului; în discursul lui Rostogan, acest tic verbal umple un gol de exprimare și reprezintă un sprijin în argumentația și așa șubredă a dascălului. Totodată, ticul său mai este și expresia falsei umilințe sau a „modestiei" de catedră.

Sub aspect fonetic, vorbirea sa prezintă o puternică influență a școlii germane și, mai ales, o dovadă a învățării limbii latine prin intermediul școlii germane, fapt asupra căruia scriitorul insistă de la bun început; astfel, pedagogul pronunță *z* în loc de *s*, chiar și în cuvintele latinești (spune *zaltus* în loc de *saltus*) sau *k* în loc de *c* (respectiv *kine* în loc de *cine*). Tot de influență germană este și pronunțarea lui *s* ca ș (ch): *reșpect, șpiritism*.

Alături de aceste caracteristici, apar și fonetisme regionale (*lejiune, vin't, alantăieri*) sau arhaice: (*pântru, metoade*).

În privința vocabularului, influențele sunt mai numeroase. Preferința pedagogului se îndreaptă spre limba latină; este vorba despre o serie de neologisme de rezonanță pașoptistă: *divul, legiune, succede*. Alege, de asemenea, neologismele venite din franceză și adaptate prin sufixul *une/iune*: *penetrațiune*, sau în altă parte — *operățiune, imaginațiune, educățiune, jenărațiune*.

În alte schițe, lexicul personajului păstrează și semnele originii sale, căci, în contrast cu abundența neologică, apar și regionalisme, mai exact ardelenisme precum *minten/minken, dobaș, râtan*, iar alteori germanisme, de regulă, în forma adoptată de limbajul colocvial: *șuster (Shuster), fetfebel (Feldwebel)*.

În ceea ce privește aspectul morfologic, de-a lungul mai multor schițe se observă numeroase forme paradigmatice de sorginte regională, cum ar fi: *mere (merge), lucră (lucrează), steie (să stea);* de asemenea, apar și forme vechi de limbaj popular, cum ar fi forma pronumelui relativ *carele*.

Sintaxa pedagogului este greoaie, voit alambicată, cu influențe germane sau latinești, cu enunțuri corupte sau reluate,

Scanned with OKEN Scanner

La aceste trăsături se adaugă şi greşelile lingvistice, provenite dintr-o educaţie aproximativă — *Egreta-Dubretis*, sau *am simţit un simţământ.*

Aşadar, limbajul personajului cuprinde informaţii despre originea socială, dar mai ales despre sursele instrucţiei sale intelectuale; trăsăturile tipice ţin de retorica profesională şi aceasta ne permite să avansăm ideea că intenţia lui Caragiale a fost aceea de a realiza prin Marius Chicoş Rostogan tipul generic al dascălului cu poză severă şi limbaj pedant, dar găunos.

CONCEPTE OPERAŢIONALE:

stil — noţiune care defineşte modul particular de exprimare scrisă sau orală, specifică unui individ, unui grup social, unui scriitor etc.

stil funcţional — limbaj specializat într-un anumit domeniu de interes (ştiinţific, beletristic, jurnalistic etc.).

32 PROBLEME LEGATE DE EXPRIMAREA CORECTĂ

Desigur că exprimarea corectă nu se învaţă rapid; putem să reamintim aici câteva lucruri utile:

- **pleonasmul** — greşeală de exprimare care constă în repetarea sensului sau ideii prin forme diferite, cum ar fi *babă bătrână, mai superior* etc.
- **confuzia paronimică** — greşeală care decurge din necunoaşterea exactă a sensului unor cuvinte care seamănă foarte bine ca formă; de exemplu, *pronume* (parte de vorbire) şi *prenume* (numele mic, particular al unei persoane) sunt două forme confundate adeseori.

Există categorii de cuvinte care determină relaţii semantice în planul comunicării:

- **sinonimele** sunt cuvintele cu formă diferită, dar cu acelaşi sens; *ferm, decis, hotărât* au acelaşi înţeles.
- **omonimele** sunt cuvintele care au aceeaşi formă, dar sens diferit: *bancă* (pupitru, instituţie).
- **antonimele** sunt cuvintele cu formă diferită şi sens opus — *frumos/urât.*
- **paronimele** sunt cuvintele cu sens diferit, dar care au o formă uşor de confundat — *orar* şi *oral.*
- **polisemia** este calitatea unui cuvânt, a unei sintagme, a unui text etc. de a genera mai multe sensuri.

PENTRU SCRIS!

Nu uitaţi că principalele tipuri de compuneri pentru proba scrisă sunt:

1. Compuneri de abordare şi interpretare a textului literar (în limbaj ştiinţific): **comentariul literar** (subiectul **a,** de la cap. C. Negruzzi), **caracterizarea de personaj** (sub. **b.** de la cap. C. Negruzzi, sau **e.** de la cap. Caragiale ş.a), **paralela literară** (sub. **b.** de la cap. B.P. Hasdeu), **lucrarea de sinteză** (sub. **a.** de la cap. Romantismul...), **eseul** (subiectele dedicate *Luceafărului*, de la cap. M. Eminescu).
2. Compuneri cu caracter funcţional: **cerere, proces-verbal, scrisoare, referat, memoriu de activitate, curriculum vitae, recenzie, telegrame.**

Scanned with OKEN Scanner

CONCEPT OPERAȚIONAL:

eseu — tip de compunere profund subiectivă, deoarece presupune prezentarea unei idei, a unei probleme legate direct sau doar vag de literatură dintr-un punct de vedere personal. Eseul se caracterizează prin inventivitate stilistică, incursiuni culturale variate, asociații insolite de idei (venite dintr-o imaginație prodigioasă, o cultură solidă și o inteligență sclipitoare). Ca tip de compunere școlară, eseul se referă de cele mai multe ori la susținerea unei teze într-un stil ceva mai liber și fără obligația de a respecta părțile comentariului literar.

Scanned with OKEN Scanner

INDEXUL
CONCEPTELOR OPERAȚIONALE

alegorie: 101
aliterație: 154
artă poetică: 122
autor: 23
baladă: 101
caracterizare de personaj: 23
catharsis: 152
clasicism: 32
comedie: 32
comparație: 60
compoziție: 23
conflict: 36
corespondențe: 125
curent literar: 94
descriere: 63
deznodământ: 30
dialog: 96
dramă: 45
elegie: 148
enumerație: 107
epilog: 74
episod: 27
epitet: 107
epopee: 52
eseu: 168
expozițiune: 67
fantastic: 27
folclor: 101
gen literar: 14
genul dramatic: 36
genul epic: 14
genul liric: 105
glossa: 113
grotesc: 130
hiperbolă: 103
iluminism: 94
imagine artistică: 103
interogație retorică: 115
intrigă: 41
inversiune: 108
invocație: 117
meditație: 148
metaforă: 112
mimesis: 152
modernism: 156
narator: 23
narațiune: 27
nuvelă: 14
odă: 116
oximoron: 27
paralelă literară: 45
parnasianism: 121
pastel: 103
personaj: 30
personificare: 107
poem: 112
poporanism: 149
povestire: 86
prolog: 75
realism: 60
refren: 121
roman: 52
romantism: 17
rondel: 121
sămănătorism: 149
satira: 115
schiță: 36
simbolism: 125
sincronism: 156
sonet: 141
stil: 167
stil direct: 60
stil funcțional: 167
stil indirect: 60
stil oral: 23
sublim: 130
tradiționalism: 156
tragedie: 116
tragic: 116
umanism: 163
verosimil: 41
viziune (artistică): 113

Scanned with OKEN Scanner

ANEXĂ
SUBIECTE NOU INTRODUSE ÎN PROGRAMĂ

I
MAYTREYI
de Mircea Eliade

a. Subiectul romanului *Maitreyi* de Mircea Eliade

PE SCURT:

- Romanul *Maitreyi* relatează o poveste de dragoste.
- Personajele principale ale romanului sunt Allan (care este şi naratorul) şi Maitreyi.
- Între ei se naşte un sentiment puternic de dragoste fără speranţe, deoarece căsătoria este exclusă: Allan este european, iar Maitreyi facee parte dintr-o familie de aristocraţi indieni.
- Deznodământul este nefericit.

PE LARG:

Romanul *Maitreyi*, scris în stil confesiv, relatează o poveste de dragoste, plasată în spaţiul exotic al Indiei. Personajul-narator Allan este un inginer european, care lucrează la Calcutta, la o societate de construcţii şi amenajări fluviale; este preocupat de fizică şi matematică şi ţine un jurnal, care va constitui punctul de pornire al romanului.

Aici îl cunoaşte pe Narendra Sen, *primul indian laureat în inginerie la Edinburgh* şi care este membru fondator în Rotary Club, din care face parte şi Allan. Narendra este, aşadar, un asiatic care cunoaşte bine cultura europeană şi de aceea Allan îl consideră de la bun început *neortodox*, în sensul că nu este un tradiţionalist habotnic, deşi este aristocrat, brahman, cu respect pentru valorile sale naţionale.

Fiica lui Narendra, o adolescentă de 16 ani, pe care o cheamă Maitreyi, îi trezeşte interesul povestitorului, care, după ce trăise o bună bucată în cartierul european din Calcutta, se mută în casa lui Narendra, la invitaţia acestuia. Aici descoperă o altă faţă a Indiei, rafinamentul, discreţia şi un cod valoric necunoscut lui. Se împrieteneşte cu Maitreyi şi, iniţial, crede că amabilitatea de care este înconjurat reprezintă o încurajare, chiar este convins, la un moment dat, că Narendra vrea să-l însoare cu Maitreyi. În realitate, inginerul se poartă prevenitor, aşa după cum cer legile ospitalităţii indiene şi abia în final, Allan îşi dă seama că o căsătorie a Maitreyi-ei cu un european era exclusă. Reticenţa pe care Allan o manifestă faţă de indigeni este aproape reciprocă.

Treptat, relaţia sa de prietenie cu Maitreyi se transformă în iubire. Amândoi sunt seduşi de exotismul celuilalt, iar întâlnirea dintre cei doi protagonişti devine o întâlnire dintre două culturi. Maitreyi are preocupări literare, studiază filozofia, ceea ce îl intimidează pe Allan, dar este totodată de o inocenţă specifică vârstei.

Scanned with OKEN Scanner

Iubirea dintre cei doi este povestită cu implicare, cu intensitate, ceea ce face ca scrierea să fie foarte verosimilă; naratorul insistă pe latura fascinantă a poveştii; el trăieşte sentimentul de dragoste ca pe o iniţiere în miturile străvechi ale Indiei; gesturile neînsemnate pentru un european sunt indecente pentru Maitreyi, iar atitudinile de care Allan se jenează sunt absolut nevinovate în lumea bengaleză.

Deznodământul poveştii este dramatic. Allan află că simplul fapt de a o curta pe Maitreyi reprezintă un sacrilegiu; poziţia sa de musafir îi cerea un respect pe măsura ospitalităţii. Descoperirea îl pune în dificultate: din punctul său de vedere, legătura sa cu Maitreyi era de nedesfăcut. În acest moment de derută, Narendra află că Allan a încălcat legile ospitalităţii şi îi interzice să-i mai calce pragul casei sau să ia legătura cu vreun membru al familiei. Sora mai mică a Maitreyiei, Chabu, moare, iar moartea ei este unanim considerată o pedeapsă pentru păcatul săvârşit. Disperat, Allan încearcă să o întâlnească pe Maitreyi, lucru ce se dovedeşte dificil. Narendra îl acuză că îi lipseşte şi *respectul şi onoarea*, chestiune care lezează grav orgoliul europeanului. El încearcă zadarnic să înţelegă gravitatea greşelii sale. Cuprins de deznădejde, rănit sufleteşte şi moral, se izolează într-un bungalou din Himalaya, unde trăieşte un cumplit sentiment de vinovăţie: *sufeream şi pentru crima săvârşită faţă de un binefăcător al meu, faţă de o mamă nemaiîntâlnită, faţa de viaţa micuţei Chabu, pe care fără îndoială, eu o îndreptasem spre moarte.*

Întâlnirea cu Jenia Isaac (o turistă sud-africancă), îl obligă la comparaţii diverse şi Allan capătă convingerea că singura lui iubire este Maitreyi.

Reîntors la Calcutta, Allan îşi găseşte o nouă slujbă şi continuă să ducă aceeaşi viaţă de suferinţă şi îndoieli. Maitreyi încearcă să-şi câştige libertatea printr-un gest nesăbuit, iar cei mai mulţi o cred nebună.

Romanul are un final deschis; după ce află că Maitreyi va avea un copil şi că noua condiţie nu-i mai permite nici o căsătorie în India, ros de îndoieli şi intrat într-o stare de inerţie, Allan se gândeşte totuşi la două posobilităţi: *Să telegrafiez lui Sen? Să scriu Maitreyiei?*.

b. Complexitatea personajului *Maitreyi*, din romanul cu acelaşi nume de Mircea Eliade

PE SCURT:

- Maitreyi este *senzuală şi inconştientă.*
- Farmecul personajului este conferit mai cu seamă de contextul exotic în care o plasează povestitorul.
- Viziunea Maitreyi-ei despre dragoste este cu mult diferită de cea a lui Allan.
- Ea este surprinsă la vârsta la care iubirea de-abia se deşteaptă.

PE LARG:

Aşa cum o caractarizează Allan, Maitreyi este *senzuală şi inconştientă*; amestecul de feminitate şi inocenţă este specific vârstei, dar Allan este fascinat în special de exotismul personajului. Maitreyi face parte dintr-o lume misterioasă pe care povestitorul încearcă zadarnic s-o înţeleagă.

La cei 16 ani ai ei Maitreyi are preocupări pe cât de mature pe atât de copilăreşti. Ea studiază filozofia, scrie poezii, se întâlneşte cu marele poet indian Tagore şi pri-

Scanned with OKEN Scanner

meşte scrisori de dragoste în limba bengali (pe care Allan le descoperă în final). Prin educaţia aceasta ea, de fapt, se pregăteşte pentru o căsătorie onorabilă (cu un tânăr bengalez aflat la studii în Anglia), singurul ideal la care poate să aspire o fată din India, în primele decenii ale secolului. Totodată, Maitreyi este preocupată de lucruri copilăreşti, trăieşte în lumea fascinantă a miturilor şi are imprevizibilităţile oricărei adolescente.

Portretul personajului este realizat dintr-o perspectivă subiectivă, pe tonul iubirii exaltate, şi de aceea este dificil de spus dacă eroina este cu adevărat complexă, sau dacă ea capătă semnificaţie doar în mintea îndrăgostitului Allan.

Farmecul personajului este conferit mai cu seamă de contextul exotic în care o plasează povestitorul. Este edificator fragmenul în care Allan crede că Maitreyi s-a îmbrăcat *obscen* ca să-l seducă: *A venit mai târziu, spre seară, cu acel admirabil şal stacojiu, care o lasă aproape goală şi îi vădeşte sânii bruni într-o paloare ucigător de tulburătoare. Ştiu că a îmbrăcat acest costum obscen şi fermecător pentru mine; inginerul e absent, altminteri n-ar fi avut curajul să-l îmbrace.* Dar mai târziu, după ce se pune la curent cu obiceiurile indiene, Allan completează această însemnare din jurnalul său: *Notă: De fapt, nu era decât un costum de Rajputana, care se poartă de-a dreptul pe trup, nu peste pieptar, cum e obiceiul în Bengal.*

Ceea ce conferă complexitate personajului este în primul rând *setea violentă, mistică, după puritate*, pe care Allan o descoperă treptat, cu uimire de european şi înţelege că iubirea lor nu are *rădăcini sexuale*, de aceea simpla atingere îi dă lui Allan *sentimentul că stăpâneşte absolutul*. Maitreyi este urmărită în evoluţia ei, de la admiraţia iniţială pe care o are faţă de Allan la declanşarea propriu-zisă a iubirii, cu toate complicaţiile sufleteşti şi morale ce decurg de aici şi pe care povestitorul le receptează confuz. Viziunea Maitreyi-ei despre dragoste este cu mult diferită de cea a lui Allan; ea relatează o întâmplare ilustrativă în acest sens: într-un sanctuar, un tânăr îi aşează pe braţe şi la gât şase ghirlande de flori, apoi îngenunchează în faţa doamnei Sen, o numeşte mamă şi dispare pentru totdeauna. Maitreyi îi explică lui Allan că acesta este modul unui indian de-a curta o fată sau de-a anunţa o logodnă. Pentru Maitreyi sentimentele lui Allan sunt violente şi declanşează un dezastru, pe care naratorul nu-l înţelege decât parţial.

II

FLOARE ALBASTRĂ

de Mihai Eminescu

Simbolismul florii albastre

PE SCURT:

- Simbolul romantic al *florii albastre* este asimilat aici feminităţii ispititoare.
- Portretul fiinţei feminine este configurat prin intermediul unui monolog, o chemare de dragoste, ca în majoritatea poeziilor eminesciene.
- Floarea albastră întruchipează aici lumea emoţiilor autentice, situată în antiteză cu universul rece al gândirii.

Scanned with OKEN Scanner

PE LARG:

În tradiția romantică, floarea albastră simbolizează (prin sensurile impuse de Novalis) adevărurile și bucuriile simple, la care de regulă ajunge doar o minte matură sau înțeleaptă. Poezia lui Eminescu asociază acest simbol cu portretul unei ființe feminine, care îi revelează eului liric adevăratele valori ale vieții: natura, iubirea, trăirea emoțională, fără gânduri și căutări intelectuale.

Imaginea feminității apare conturată în două ipostaze: din perspectiva unui timp trecut, idealizat prin rememorare, și alta — din perspectiva clipei prezente, a rememorării eului liric. În amintirea poetului, portretul evocat surprinde o ființă îndrăgostită, candidă și veselă care fascinează prin autenticitatea emoțiilor și gesturilor, dar care totodată stupefiază: *Ca un stâlp eu stam în lună! /Ce frumoasă, ce nebună/ E albastra-mi dulce floare!* Registrul denotativ al acestei secvențe sugerează atât sentimentul de seducție pe care îl trăiește poetul, cât și consternarea lui totală în fața naturaleții agresive (*nebună*).

Poezia se încheie cu o evocare încărcată de tristețe: *Și te-ai dus dulce minune,/ Și-a murit iubirea noastră,/ Floare-albastră! floare-albastră!... Totuși este trist în lume.* Metafora sintetizatoare *dulce minune* are aici sens evocativ și nostalgic; sentimentele eului liric s-au estompat, iar *Floarea-albastră* persistă în mintea sa doar ca o ispită fascinantă, trecătoare, însă, căci lexemul *minune* implică și sensul de apariție magică, neverosimilă și pe cel al efemerității. Din perspectiva maturității, detașat de mirajul iubirii, poetul dă, în fine, un răspuns la chemarea ei; este vorba despre o meditație asupra rostului ființei de a nu fi mulțumită nici de alegerea intelectuală (*piramidele asire și întunecata mare...),* nici de minunile vieții simple, emoționale.

III

DECOR

de George Bacovia

PE SCURT:

- Pastelul surprinde imaginea monotonă a unui parc acoperit parțial cu zăpadă.
- Contrastul alb-negru subliniază lipsa alternativelor.
- Aici apar principalele trăsături ale stilului bacovian: repetiția epuizantă, imaginea simbolică, peisajul monoton.

PE LARG:

Prin chiar titlu, poezia bacoviană sugerează că emoția artistică se află în deplin consens cu spațiul existențial; sentimentul liric este aici în directă legătură cu peisajul dezolant, deoarece se naște dintr-un timp inaccesibil: trecutul. *Regretele* revelează imaginea fantomatică a unei lumi închise, iar acest sentiment al imposibilei întoarceri este în acord cu un peisaj lipsit de amănunte, de variație, adică de alternative: *Copacii albi, copacii negri/ Stau goi în parcul solitar/ Decor de doliu funerar.../ Copacii albi, copacii negri.* Contrastul de dură evidență nu reflectă situația eului care trebuie să aleagă în mod decisiv, ci doar trăirea ființei presate să renunțe la stările intermediare. Imagine simbolică, pasărea cu *pene albe, pene negre* accentuează tristețea atât prin integrarea ei cromatică în peisajul funerar, cât și prin cântecul dureros: *Cu pene albe,*

Scanned with OKEN Scanner

pene negre/ O pasăre cu glas amar/ Străbate parcul secular.../ Cu pene albe, pene negre. Repetiția epuizantă, procedeu specific bacovian, are funcția de a sublinia intensitatea depresiei poetice hrănite în special de monotona desfășurare a existenței, în care elementele de decor, deși în schimbare permanentă, se păstrează în aceeași notă funerară. Reluarea-refren se naște din percepția dramatică a monotoniei de neînlăturat și din intuiția că nu există nici o cale de progres pentru ființa cantonată în parcul *regretelor* și al *fantomelor*, adică în trecut.

IV

GORUNUL

de Lucian Blaga

PE SCURT:

- Meditație asupra trecerii ireversibile, poezia *Gorunul* propune o viziune de calmă înregistrare a fenomenului distructiv.
- Registrul liric este cel al unei notații atente, convertite în imagini descriptive.

PE LARG:

Poezia *Gorunul* dezvoltă tema trecerii de pe pozițiile celui care știe că *viața nu este decât o punte între naștere și moarte*. Meditația se concentrează în jurul ideii că fiecare clipă presupune o înaintare spre experiența finală și de neevitat. Revelația capătă sens existențial și tragic prin imaginea gorunului în care *crește* un *sicriu*. Deteriorarea materiei, din care însuși eul liric face parte, se compune iconic din două sugestii ale trecerii: clopotul și copacul. Primul, înscris cu predilecție în simbolismul mesajelor capitale, își deslușește semnificația prin intermediul unei comparații: *...aud din pieptul unui turn/ cum bate ca o inimă un clopot*. Sugestia vieții măsurate se accentuează și prin secvența *ascult cum crește-n trupul tău sicriul,/ sicriul meu,/ cu fiecare clipă care trece,/ gorunule din margine de codru*. Ipostaza de spectator *mut*, pasiv, ba chiar inert (*zac*) nu exprimă însă neputința omenească, ci doar condiția „luciferică" a eului liric, respectiv vocația sa de a participa la un miracol. De aici vine tonul detașat, atitudinea aproape lipsită de emoție care transpare din notația succintă, în imagini descriptive, a unui cadru revelator: marginea codrului.

V

FLORI DE MUCIGAI

de Tudor Arghezi

PE SCURT:

- Poezia deschide volumul cu același titlu și se constituie în artă poetică.
- Arghezi își explică aici atitudinea poetică nonconformistă, precum și credința sa sinceră că poezia reprezintă o experiență mistică.
- Aici își explică *estetica urâtului* — sublimarea faptului dureros, grotesc, de umilă existență etc.

Scanned with OKEN Scanner

PE LARG:

Poezia care deschide volumul *Flori de mucigai* şi care poartă acelaşi titlu, aduce o viziune originară — şocantă şi de o solemnitate aproape romantică, în acelaşi timp. Imaginea centrală, dezvoltată atât în ordine vizuală, cât şi auditivă, imprimă sensurile nonconformismului arghezian: *Le-am scris cu unghia pe tencuială/ Pe un perete de firidă goală,/ Pe întuneric, în singurătate,/ Cu puterile neajutorate...* Poezia este aşadar un act al deplinei singurătăţi, înrudit cu izolarea ascetică a călugărului şi a misionarului. Spre deosebire de evanghelişti (Luca, Marcu şi Ioan), învestiţi cu putere divină, poetul are datoria să-şi consume starea sacră convertindu-şi emoţia şi experienţa în stihuri. De aceea, imaginea versului scrijelit cu unghia pe zid sugerează atât situaţia extremă a ceatorului care nu are de ales (ca şi misonarul creştin), cât şi actul eliberator pe care îl presupune orice exprimare, orice exteriorizare. Există aici o viziune artistică alcătuită din trei elemente care definesc trăirea eului liric: scrisul cu *unghia îngerească* până la tocire, scrierea cu unghia pe zid şi scrisul cu mâna stângă. Toate trei compun în ipostaze convingătoare imaginea de poet insurgent pe care şi-o arogă Arghezi. Prima ipostază defineşte despărţirea de romantici, respectiv, perioada de solemnă confesiune lirică, încercată ca exerciţiu epuizant (până la tocire) şi numai după a cărei consumare este posibilă renaşterea, sau găsirea drumului propriu. În acest sens, poetul vorbeşte despre scrierea cu unghia de la mâna stângă; adică despre o atitudine nonconformistă, pornită din dorinţa evidentă de a schimba drumul poeziei româneşti (ceea ce a şi reuşit să facă poetul Tudor Arghezi).

Atitudinea de rebel triumfător se întregeşte prin amănuntul strident (*le-am scris cu unghia pe tencuială*), imaginea şocant-teribilă, adeseori ofensatoare pentru cititor, fiind de altfel principala înnoire a poeziei argheziene. Totodată, el îşi defineşte poezia ca pe un act de constrângere existenţială: *Sunt stihuri fără an,/ Stihuri de groapă,/ De sete de apă/ Şi de foame de scrum/ Stihurile de acum.* Născute din receptarea simplă a faptului dramatic, versurile argheziene transfigurează aspecte sordide, atitudini de umilinţă şi mizerie în metafore îndelung elaborate şi adeseori livreşti, exerciţiu poetic pe care Tudor Vianu l-a numit *estetica urâtului*.

Tiparul executat sub comanda nr. 367

Compania Naţională a Imprimeriilor
„CORESI" S.A. Bucureşti
România

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CĂRȚILE ELEVULUI
Serie de auxiliare didactice pentru toate disciplinele

Caiete de exerciții ▫ Culegeri de probleme ▫ Teste și probe de examen ▫ Antologii de texte ▫ Teme transdisciplinare ▫ Jocuri didactice, curiozități ▫ Atlase și dicționare

Bacalaureat 2001. Pregătire rapidă la limba și literatura română prezintă un model de răspuns pentru proba orală de literatura română din cadrul examenului care încheie studiile liceale. Principalele teme din programă sunt dezvoltate aici în două variante: una succintă, pentru elevii nerăbdători, și alta extinsă, pentru ceilalți. Cartea a fost concepută să ajute la o recapitulare eficientă și rapidă a materiei, propunându-și, totodată, să vă arate că nu există subiect de netratat. Succes!

Vă recomandăm pentru pregătirea examenului, seria BACALAUREAT. Subiecte propuse

Limba și literatura română
Literatura universală
Autori: Roxana Mihail, Mihail Stan, Florin Ioniță, St. M. Ilinca, Adrian Costache, Adrian Săvoiu, Aurelia Ilian

Limba engleză
Autori: Sorina Gramaticescu, Adriana Maxim

Limba franceză
Autori: Mariana Popa, Doina Groza, Angela Soare

Limba italiană
Limba spaniolă
Autori: Sorina Venier, Ioana Cotabiță, Camelia Rădulescu, Flavia Angelescu, Mioara Antonescu

Limba latină
Limba greacă
Autori: Monica Dună, Traian Zorilă

Istoria românilor
Istorie universală
Autori: Doru Dumitrescu, Rozalia Doicescu, Eugen Palade, Mădălina Trandafir, Rodica Tudorică

ISBN 973-8144-30-2

Biologie
Autori: Steluța Paraschiv, Daniela Călugăru

Geografie fizică generală
Geografie umană și economică a lumii
Geografia mediului înconjurător
Geografia României
Autori: Octavian Mandrut, Nicolae Ilinca, Cristiana Pârvu, Nicolae Lazăr

Economie
Autori: Florina Oțet, Sorin Spineanu-Dobrotă

Filozofie
Estetică
Autori: Sorin Spineanu-Dobrotă, Irina Stănciugelu, Eugen Stoica

Psihologie
Pedagogie
Autori: Nicoleta Lițoiu, Florina Oțet, Ioan Neacșu, Steliana Toma, Dan Potolea

Logică
Sociologie
Autori: Florina Oțet, Sorin Spineanu-Dobrotă, Petre Bieltz

Matematică
Autori: Ion Savu, Florica Banu, Monica Stan, Marian Andronache, Valentin Matrosenco, Dumitru Săvulescu

Fizică
Autori: Alexandru Burcin, Andrei Petrescu, Adriana Ghiță, Mircea Fronescu

Chimie organică
Autori: Luminița Ursea, Rodica Mareș, Monica Palade

Chimie anorganică și generală
Autori: Luminița Ursea, Rodica Mareș, Monica Palade

CĂRȚILE ELEVULUI
Serie de auxiliare didactice pentru toate disciplinele

Caiete de exerciții ▫ Culegeri de probleme ▫ Teste și probe de examen ▫ Antologii de texte ▫ Teme transdisciplinare ▫ Jocuri didactice, curiozități ▫ Atlase și dicționare

Bacalaureat 2001. Pregătire rapidă la limba și literatura română prezintă un model de răspuns pentru proba orală de literatura română din cadrul examenului care încheie studiile liceale. Principalele teme din programă sunt dezvoltate aici în două variante: una succintă, pentru elevii nerăbdători, și alta extinsă, pentru ceilalți. Cartea a fost concepută să ajute la o recapitulare eficientă și rapidă a materiei, propunându-și, totodată, să vă arate că nu există subiect de netratat. Succes!

Vă recomandăm pentru pregătirea examenului, seria **BACALAUREAT. Subiecte propuse**

Limba și literatura română
Literatura universală
Autori: Roxana Mihail, Mihail Stan, Florin Ioniță, Șt. M. Ilinca, Adrian Costache, Adrian Săvoiu, Aurelia Ilian

Limba engleză
Autori: Sorina Gramaticescu, Adriana Maxim

Limba franceză
Autori: Mariana Popa, Doina Groza, Angela Soare

Limba italiană
Limba spaniolă
Autori: Sorina Venier, Ioana Cotabiță, Camelia Rădulescu, Flavia Angelescu, Mioara Antonescu

Limba latină
Limba greacă
Autori: Monica Dună, Traian Zorilă

Istoria românilor
Istorie universală
Autori: Doru Dumitrescu, Rozalia Doicescu, Eugen Palade, Mădălina Trandafir, Rodica Tudorică

Biologie
Autori: Steluța Paraschiv, Daniela Călugăru

Geografie fizică generală
Geografie umană și economică a lumii
Geografia mediului înconjurător
Geografia României
Autori: Octavian Mândruț, Nicolae Ilinca, Cristiana Pârvu, Nicolae Lazăr

Economie
Autori: Florina Oțet, Sorin Spineanu-Dobrotă

Filozofie
Estetică
Autori: Sorin Spineanu-Dobrotă, Irina Stănciugelu, Eugen Stoica

Psihologie
Pedagogie
Autori: Nicoleta Lițoiu, Florina Oțet, Ioan Neacșu, Steliana Toma, Dan Potolea

Logică
Sociologie
Autori: Florina Oțet, Sorin Spineanu-Dobrotă, Petre Bieltz

Matematică
Autori: Ion Savu, Florica Banu, Monica Stan, Marian Andronache, Valentin Matrosenco, Dumitru Săvulescu

Fizică
Autori: Alexandru Burcin, Andrei Petrescu, Adriana Ghiță, Mircea Fronescu

Chimie organică
Autori: Luminița Ursea, Rodica Mareș, Monica Palade

Chimie anorganică și generală
Autori: Luminița Ursea, Rodica Mareș, Monica Palade

ISBN 973-8144-30-2

Scanned with OKEN Scanner